



M



ART

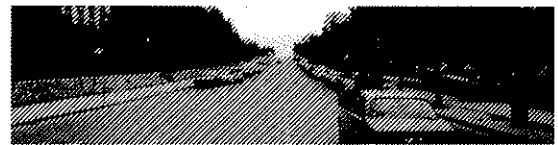
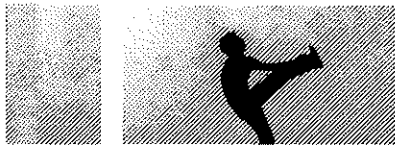
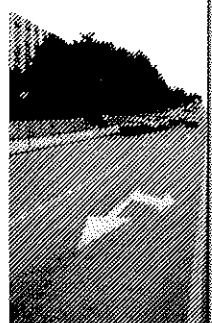


N



AC

RANKO
MUNITIĆ

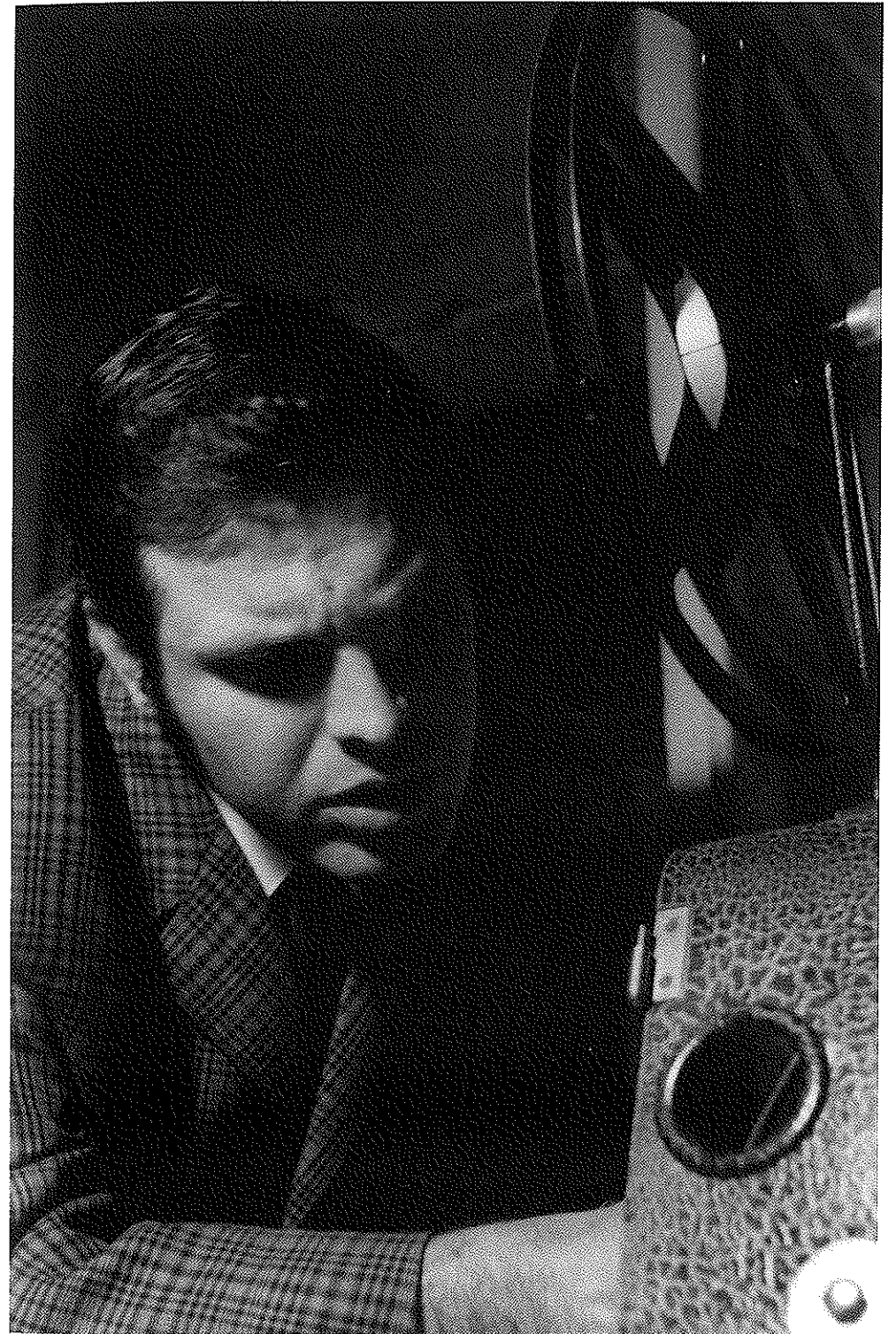


**RANKO
MUNITIĆ**

SPLIT, 1981.

**M
ART
IN
AC**

ZAGREB, 2011.







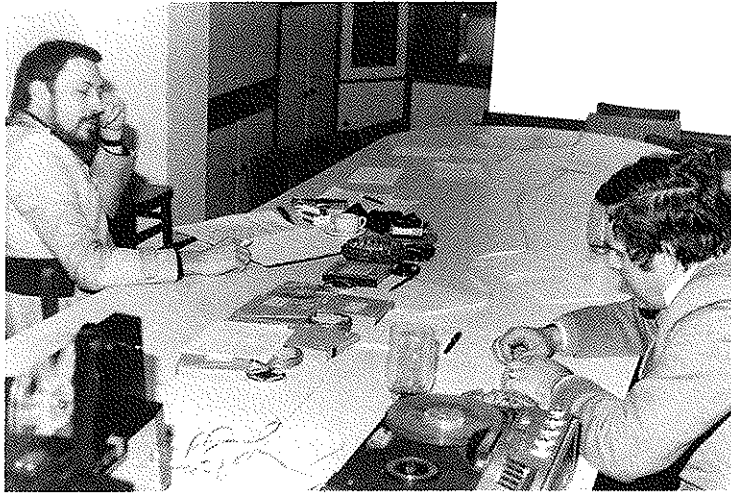


·	Riječ priređivača	19
	Diana Nenadić	
·	Tragovi čovjeka (fragменти)	23
	Ranko Munitić	
01	Korijeni	27
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
02	Autobiografija	30
	Skica, Split, 1980.	
03	Slike	35
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
04	Knjige i igre	37
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
05	Sistem eliminacija	41
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
06	Gotovac i Stevens	45
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
07	Sve je to movie	47
	Tomislav Gotovac u časopisu <i>Film</i> , Zagreb, 1978.	
08	Pansini	48
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
09	Prvi i drugi plan	51
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
10	Amaterski filmovi Ivana Martinca (I)	52
	Kinoklub Beograd, 1959 — 1962.	
11	Kinoklub Beograd	55
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
12	Fenomen kinokluba	59
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
13	Vukos i Đurović	63
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
14	Ples na kiši	65
	<i>Student</i> , Beograd, 1961.	

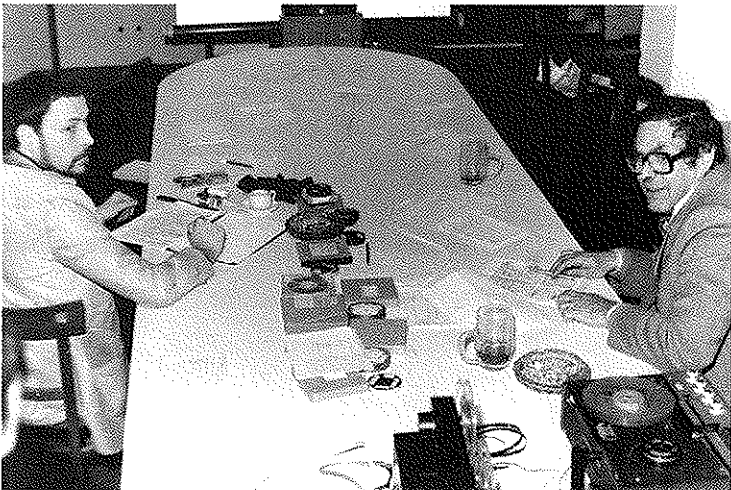
15	Sunčanica bijelog konja 68 <i>Elipse</i> , Novi Sad, 1962.
16	Pisanje 71 Razgovor s autorom, Split, 1980.
17	Kinoklub Split 75 Razgovor s autorom, Split, 1980.
18	Diploma o zvanju majstora 78 amaterskog filma
19	Amaterski filmovi Ivana Martinca (II) 79 Kinoklub Split, 1960 — 1968.
20	Amindra: deveta pjesma 84 <i>Elipse</i> , Novi Sad, 1962.
21	Amindra 85 Popratni tekst iz istoimenog filma, 1965.
22	I. Bergman: Tišina 87 <i>Studentska tribina</i> , Solin, 1968.
23	Prizor s juga 89 <i>Alveole</i> , Split, 1968.
24	Film 90 Razgovor s autorom, Split, 1980.
25	Fokus 92 Knjiga snimanja, 1967.
26	Filmsko djelo 94 Razgovor s autorom, Split, 1980.
27	Fokus 97 Scenarij za kratkometražni film, 1967.
28	Analiza vlastitog filma (Fokus, kada i kako) 99 <i>Vidik</i> , Split, 1968.
29	Treće podneblje 102 <i>Alveole</i> , Split, 1968.
30	Amateri i profesionalci 104 <i>Sineast</i> , Sarajevo, 1968.

31	Profesionalni filmovi Ivana Martinca 105 1962 — 1978.
32	Natječaji 108 Razgovor s autorom, Split, 1980.
33	Scenarij (nedovršena i nekorisna forma) 111 <i>Gdje</i> , Split, 1969.
34	Ubrzanje 114 Knjiga snimanja, 1968.
35	Vizualizirani kompjutor 117
36	Prostor i vrijeme 118 Razgovor s autorom, Split, 1980.
37	Filmski autor 120 Razgovor s autorom, Split, 1980.
38	In memoriam 121 <i>Gdje</i> , Split, 1980.
39	Ja sam otkupljen 122 <i>Patmos</i> , Split, 1970.
40	Zafranovićeve Nedjelja 125 <i>Slobodna Dalmacija</i> , Split, 1969.
41	Nizvodno od sunca 127 <i>Slobodna Dalmacija</i> , Split, 1969.
42	666 129 <i>Patmos</i> , Split, 1970.
43	Lutke 131 Scenarij za nerealizirani film.
44	U znaku ribe 132 <i>Aura</i> , Split, 1975.
45	Naručeni filmovi 134 Razgovor s autorom, Split, 1980.
46	Važnije filmske nagrade 136 Ivana Martinca

47	Obračun za studeni	138
	<i>Aura</i> , Split, 1975.	
48	Most	141
	Knjiga snimanja za kratkometražni film, 1977.	
49	Pogled unatrag	147
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
50	Projekti	150
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
51	Vijenac od paprika	153
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
52	Pedeset, deset, jedan	154
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
53	Poezija	156
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
54	Kopanje	158
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
55	Nevidljivi luk	160
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
56	Potreba za filmom	162
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
57	Graditeljstvo	165
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
58	Slikanje	168
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
59	Berlinska pjesma Georga Heyma Renéu Charu	170
	<i>Pohvale</i> , zbirka u rukopisu, 1980.	
60	Kraj	172
	Razgovor s autorom, Split, 1980.	
	Bilješka o Ivanu Martincu	182
	Bilješka o Ranku Munitiću	183



Ranko Munitić
i Ivan Martinac,
Split, 1980.



Riječ priređivača

Rukopis iz kojega je nastala ova knjiga još je jedan od onih koji su prije objavljivanja, zbog nekih maglovitih razloga, prikupili podulju povijest. Dopršen 1981, a zasnovan na razgovoru koji je njegov autor, filmski kritičar i publicist Ranko Munitić, godinu prije i namjenski, vodio sa splitskim majstorom eksperimentalnog filma i pjesnikom Ivanom Martincom, odležao je u raznim ladicama punih trideset godina i tako uspio nadživjeti obojicu svojih aktera. Na takvu sudbinu osudila ga je, kako kažu bolje upućeni, tvrdoglava nepopustljivost koja je vladala s obje strana autorskog stola. Prema jednoj verziji prijeporne su bile gole sitnice, prema drugoj koncepcija buduće knjige ili monografije o Martincu, kojoj je transkript toga razgovora trebao poslužiti kao *sirovina*. Munitić je dijalog pretvorio u niz Martinčevih monologa koji slijedi putanju njegovog života, rada i mišljenja, a u njega umetnuo Martinčeve tekstove, pjesme, sinopsise, (dotadašnju) filmografiju, dokumente... No prijatelji su se na koncu ipak razišli poluobjavljena posla, prepustivši razloge razlaza usmenoj predaji.

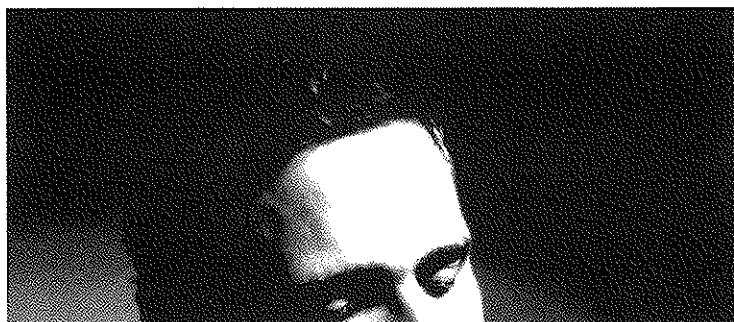
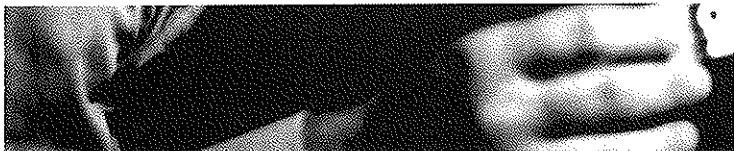
Martinac je preminuo 2005, nakon što je već bio objavio svoju auto-monografsku knjižicu u prvom licu, uključivši u nju i fragmente Munitićeva intervjua te nedovršena uvodnog eseja za nedovršenu knjigu, pod naslovom *Tragovi litalice*. Munitić je otišao njegovim tragom četiri godine poslije, nakon što je izrazio želju da i njegov *Martinac*, također u monološkom prvom licu, ugleda svjetlo dana. Naručitelju nedovršena projekta, Hrvatskom filmskom savezu, ostala je dvojba: treba li udovoljiti autoru zapravo neautorizirane knjige i kako joj uopće pristupiti tri desetljeća poslije, kada se ni Munitić ni njegov *predmet* više ne mogu umiješati, ali ni pomoći u potrazi za nestalim i/ili nepopunjenim stranicama neobjavljena rukopisa.

Odgovor na ta pitanja držite u rukama. Materijalizirao se, dobio čvrst oblik knjige kojom se čitatelja vodi u neko drugo vrijeme i zrele srednje godine splitskoga filmskog mislioca, u doba kada još nije bio snimio ni napisao sva svoja važna djela, ali je o mnogima, i prošlima i budućima, i svojim i tudima, intenzivno razmišljao, govorio pa i pisao. Pročitavši Munitićev rukopis ne samo kao mozaičan portret osebnog umjetnika i intelektualca nego i kao svjedočanstvo o (kulturnom) prostoru i (povijesnom i umjetničkom) vremenu u kojem je njegova fascinacija filmom nastajala i rasla, odlučili smo ga objaviti u njegovu izvornom, premda okrnjenu obliku.

Iz zatečena materijala dalo se zaključiti kako Martinac svojem portretistu nikada nije predao knjige snimanja za svoja dva kratka profesionalna filma, *Ubrzanje* i *Fokus*, koje su trebale ispuniti zasebna poglavlja knjige, a iz razgovora s udovicom Ranka Munitića, Zoricom Jevremović, kako Martinac nikada nije Munitiću vratio jedini primjerak njegova nedovršena eseja o sebi.* Da bi se sačuvala izvorna koncepcija knjige, morali smo ga rekonstruirati iz fragmenata objavljenih u Martinčevoj knjižici. Tri točkice, koje neispisane lebde nad cijelim rukopisom, trebalo je staviti na još neka ispuštena ili neispunjena mjesta u knjizi.

Izbor fotografija također se vodio, koliko je to bilo moguće bez pristupa Martinčevim privatnim albumima, faksimilom izvornoga popisa ilustracija za knjigu, a skupljane su iz raznih izvora. Na susretljivosti i pomoći u tom procesu priređivač zahvaljuje Martinčevu matičnom Kinoklubu Split, osobito Ivici Bošnjaku, Radi Đurđeviću i Sunčici Fradelić, te gospođi Sanji Šarić, koji su fotografije iz svojih zbirki uložili u objavljivanje Munitićeva *Martinca* i portret splitske filmske legende.

* Taj tekst, naslovljen "Tragovi čovjeka", prema Munitićevu iskazu, navodno nikada nije do kraja završen. Martinac je bio u posjedu predfinalne verzije, koju je fragmentima objavio u knjižici *Martinac: 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960—2001*, navodeći kao naslov "Tragovi lutalice". Tekst koji objavujemo rekonstruiran je iz tih fragmenata, jer integralna verzija nije pronađena ni u Munitićevoj ni u Martinčevoj ostavštini.



Ranko Munitić: TRAGOVI ČOVJEKA (fragmenti)

Ivan Martinac već dvadesetak godina režira, snima i montira filmove, piše pjesme i sačinja zbirke, objavljuje eseje i kritičke osvrtne, gradi kuće — ali u svim tim aktivnostima jedna vještina dominira, jedna crvena nit ostaje neizmijenjena: prije i iznad svega Martinac je *graditelj*.

Bez obzira da li barata filmskim kadrom i rezom, riječju, pjesničkim metrom, teorijskim izvodom ili vrijednosnom interpretacijom određenog fenomena — u tom baratanju ostaje vjeran svom osnovnom gradivnom principu i raspoloživoj "građi", funkcionalan u svakom zahvatu, krajnje discipliniran u strukturiranju konačnog djela. *Od čega se djelo pravi, kako se pravi i radi čega se pravi* — tri su naizgled banalna i stara pitanja na koja ovaj znalac mnogih vještina odgovara precizno i osmišljeno, najprije sam sebi — onda i drugima — kad ga zapitaju.

Poznavanja materijala — za njega znači operativno uvažavanje svih oblikovnih potencija (postupno i s marom otkrivenih) koje određena "građa" nudi autoru. *Primjena materijala* — znači uspostavljanje vlastitog gradivnog principa unutar ekstrema od kojih je prvi u prirodi i mogućnostima "građe", a drugi u optimalnoj viziji stvaralačkog dometa. *Smisao te primjene*, smisao ukupnog gradivnog čina — za njega je također objektivno postojeća, demistificirana kategorija, odgovor na određenu potrebu, udovoljavanje jasnoj životnoj i ljudskoj nužnosti.

* * *

Ne samo riječima nego i filmovima potvrđuje Martinac krajnju uvjetovanost podjele na amaterski i profesionalni kinematografski nivo. Razlika je, prema njegovim tezama i ostvarenjima, isključivo tehničko-izvedbene prirode: profesionalna kinematografska aparatura (35 mm traka, sinhronizacija, veliki ekran, veće mogućnosti boje, itd) pruža mu šansu da pojedine zamisli otjelotvori na formativnom stupnju čiju strukturalnu čistoću i preciznost nije moguće postići instrumentarijem amatera (8 mm i 16 mm traka, zvučno-muzička pratnja sa magnetofona, mali ekran, itd). U tom smislu, ono što *Fokus*, *Uska vrata* ili *Izlazak* razlikuje od *Monologa o Splitu*, *Mrtvog dana* ili filma *I'm Mad* isključivo je širi, kompleksniji oblikovni instrumentarij,

odatle i "gušći", slojevitiji rezultat — pa se stoga ne radi o *drugačijim* već o *savršenijim* dometim autora, koji je iz amaterske u profesionalnu sferu prirodno prešao kad mu primarna izvedbena struktura više nije bila dovoljna. Nije Martinac prestao biti "pravi amater" niti je postao "pravi profesionalac" — tokom čitave kinematografske aktivnosti bio je i jest *sineast*.

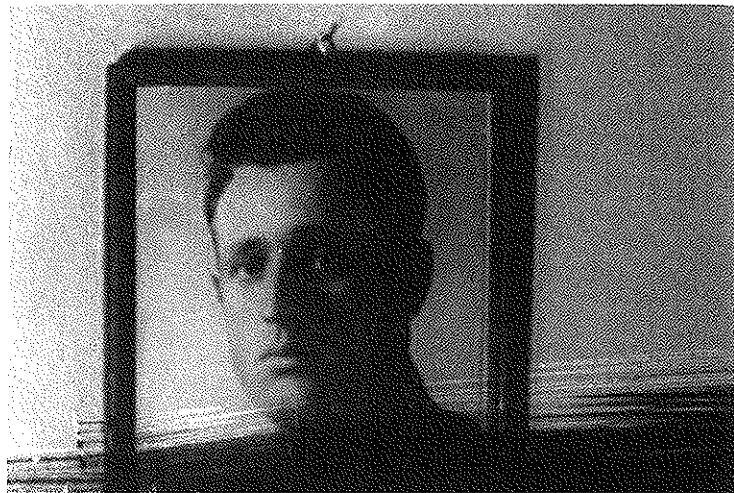
* * *

Martinčev poetski pejzaž sačinjen je od krajnosti, u njemu se svjetlost neprestano sukobljava s mrakom, furiozni pokret s glacijalnom ukočenošću, lice sa gomilom a more s kopnom. Trenuci i fenomeni u sjecištu tih krajnosti (sumrak, obala, usporeno gibanje) poprišta su sablasnih i jedva shvatljivih zbivanja. Njegovim morem plove brodovi smrti, njegovim gradom blude izgubljene duše — jedni sjedeći i promatrajući, drugi lutajući s ostalima iz hrpe, sami sa sobom, sami u dvoje, sami u gomili. Prostor je zadan pržećim svjetlom, kobnim tminama i polutamom koja podmuklo izjeda forme. A stanovnici tog implozivnog kaosa čas su bijelim žarom svedeni na prozirne utvare, čas ih noć mijenja u proklete sjene, čas ih kontrast pretvara u silhete pribodene na ledeno-blještećoj pozadini. Ili ih boja podvrgava djelovanju morbidnih prelijevanja i nijansi. Vizuelna fatamorgana produžena je zvukom i kolorom: sirenske spirale Ravelovog bolera, astralni vapaji Joan Baez, tutnjava zvona, šum razularenog vjetra, udarci mora o kopno i one bezbrojne nijanse mističnog plavetnila što obavijaju kuće i vedute — autorski su pečati kojima Martinac kodira kompozicije iz jednog drugog svijeta, paralelnog univerzuma strave, iz realnosti s onu stranu faktičkog i izmjerljivog. A u tom košmaru, u obilježenom Urbsu — vječno ukletom Gradu — lebde lirske krhotine sjećanja: kamenita fizionomija rodne kuće u Žrnovničkoj ulici... Svijet u kojem se intimna uspomena tuče s užasom makrokozmosa, u kojem se poetska iskra suprotstavlja ludilu, u kojem leptiri noći bez prestanka šaraju nebesima izbijeljenim od vreline.

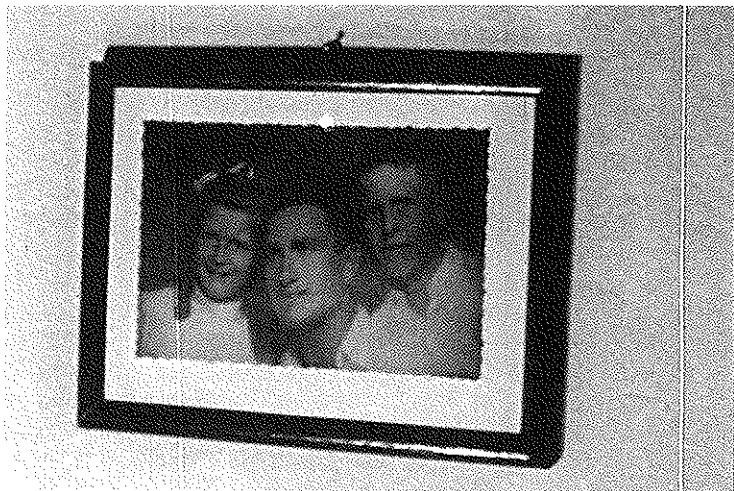
* * *

Konačno, spisateljskim podvizima Ivana Martinca treba dodati *Stradanje Ivane Orleanske* (1980), valjda najljepšu i najneobičniju filmsku knjigu što je u nas sačinjena. Kao neki krunski kamen sažima taj domet gotovo sve autorove karakteristike u kreiranju umjetničkog artefakta — od ideje i tekstualno-slikovne realizacije do ukupnog dizajna publikacije, dosižući monumentalnost rijetko ostvarenu u mediju knjige. Na djelu je vizionar-graditelj, čisti funkcionalist koji pod krinkom didaktičke rekonstrukcije Dreyerove "knjige snimanja" izvodi u stvari duboko osobni, čitavim svojim bićem uvjetovan i odatle nezaobilazni gradivni potez, ostvaruje zapravo čudesan interdisciplinarni projekt objedinjavajući tekst, sliku i globalnu opremu u cjelinu koja predstavlja prvi pravi zahvat na planu takozvane "dubinske analize filma" u nas.

1981.



Ivan Martinac:
*Monolog o
Splitu, 1962.*



01

KORIJENI Razgovor s autorom Split, 1980.

Prije nekoliko dana zagledao sam se tako u jednu svoju staru sliku. Nije to bila moja najranija slika, nego prva slika kad su me službeno odveli fotografu. Ta slika visi na zidu, u stanu, i gledao sam je s mnogo pažnje. Mislim da sam imao negdje oko dvije godine. Skinuo sam okvir sa slike nadajući se da ću straga pronaći datum, no nije bilo datuma, a prema priči čini se da sam imao oko dvije godine.

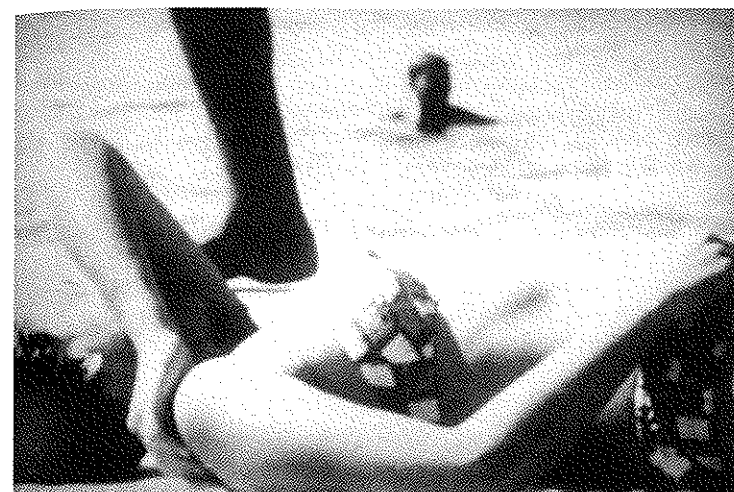
Dakle, odveli su me kod nekog fotografa, splitskog; stojim, u jednoj ruci držim neku pticu-igračku, a drugom se naslanjam na košaru s umjetnim cvijećem. I tako, kao malo dijete okruženo tim artiklima koji su vjerojatno bili u radnji kod fotografa, gledam u fotoaparat: tako me snimio. I sad, gledam svoju malu sliku i ta mala slika gleda mene. I učinilo mi se — to mi se i sad čini — taj mali čovjek od dvije godine, da je to zapravo ovaj isti čovjek koji sam ja sada. U nekom neodređenom izrazu u očima tog djeteta, u nekom izrazu na licu, učinilo mi se da je to isto, isto ljudsko biće. Da se u tim počecima nalaze i korijeni svih stvari poslije.

Pa sam se slučajno sjetio kako sam sebi postavljao neka pitanja, prije više godina. Recimo, gledam sliku Mozarta, ili El Greca, ili Pounda — i čini mi se da bez problema mogu zamisliti i njihove slike kad su bili mala djeca.

A sjećam se, opet, na ulici — gledam stare ljude, neke starce, naše stare ljude pred smrt koji hodaju ulicom nekako izgubljeni; s noge na nogu, hodaju, ljudi za koje mi se učinilo da neke stvari — mnoge stvari — nisu napravili, a zašli su već u sedamdesetu i osamdesetu godinu života. I sad nekakav starac stoji naslonjen na neki zid, šeta ulicom, vidim ga, primjetim ga, a takvu osobu nekako ne mogu zamisliti kao malo dijete.

Ondonda me progoni taj fenomen. Recimo, kakva bi to bila slika djeteta u kojoj bi se nazirala sva životna neispunjenost toga čovjeka? Ako je netko kao odrastao čovjek došao do određenog cilja — uzmimo sve uvjetno — ako je neke stvari napravio, ako je neke stvari pokušao, nekako mi se čini da ga je lako zamisliti kao dijete, kao mladića, da se u tim davno zaustavljenim trenucima vide začeci svih budućih stvari. A ako pred sobom imaš starca koji iza sebe ostavlja čitav jedan promašen život — ako to uopće nešto znači — onda me hvata strah. Pitam: pa kakvo je to dijete bilo? Kakva je mogla biti slika djeteta iz koje slijedi život koji nam se sad čini takvim? Barem se nama čini takav, je l'?

Djetinjstvo je čudna stvar: vjerojatno se u djetinjstvu oblikuje niz stvari koje se poslije samo doraduju, dograđuju, oplemenjuju, vjerojatno početak svega postoji u djetinjstvu. Možda to nije dovoljno točno, možda je taj fenomen još ozbiljniji, možda je djetinjstvo zapravo sve, pa kad se završi — a svatko od nas otprilike zna kad mu je završilo djetinjstvo — možda je onda sve završilo. Možda je ovo poslije samo šala, igra, formalna dogradnja, može biti da, zapravo, poslije djetinjstva nema ničega.



Ivan Martinac:
*Monolog o
Splitu*, 1962.



02 AUTOBIOGRAFIJA Split, 1980.

Moj otac, Jakov Martinac, rođen je 30. travnja 1897. u Vrgorcu, od oca Mar-ka i majke Stane (rođene Bačko). U rodnom selu završio je šest razreda osnovne škole i dvije godine nedjeljne opetovnice. Od 1. kolovoza 1916. do 31. listopada 1918. služio je kao infanterist u 6. regimenti 22. pješačkog puka Austrougarske vojske. Od 31. listopada 1918. do 8. svibnja 1919. bio je izvan državne službe, odnosno boravio je u Vrgorcu i bavio se zemljoradnjom, a 8. svibnja 1919. stupa u Žandarmeriju Kraljevine Jugoslavije, gdje kao kaplar, podnarednik i narednik služi do 10. travnja 1941. Od 10. travnja 1941. do 26. listopada 1944. (dana oslobođenja Splita) služio je kao gospo-darski poručnik NDH, pri župskom oružničkom zapovjedništvu u Splitu, a zatim kao vojnik-pisar pri Komandi grada Splita do 5. srpnja 1945, kada je demobiliziran po zakonu o demobilizaciji starijih godišta. Zatim službuje pri Kotarskom sudu u Splitu, pri Narodnom odboru grada Splita i u podu-zeću Mesopromet u Splitu, odakle 1. listopada 1956. odlazi u starosnu miro-vinu. Umro je 24. svibnja 1967. u Splitu i pokopan je na groblju Lovrinac.

* * *

Moja majka, Milka Martinac, rođena Jović, rodila se u selu Dragljane, pokraj Vrgorca, 27. prosinca 1909, od oca Ivana i majke Matije rođene Katavić. Vjenčala se za mojeg oca 29. studenoga 1931. godine. Cijelog svojeg života bila je domaćica. Osim mene rodila je i kćer Tatjanu (Stanu) 5. ožuj-ka 1940. godine.

* * *

Ja sam rođen 28. ožujka 1938. godine, kao prvo dijete poslije tri neuspješ- ne trudnoće. Kršten sam u crkvi sv. Petra u Splitu, ali se točan datum ne zna pošto je crkva za vrijeme rata bila bombardirana. U prvi razred Osnov- ne škole Manuš upisao sam se neposredno nakon oslobođenja Splita, ali sam poslije nekoliko dana prebačen u drugi, pošto sam znao čitati i pisati. Tu školu završio sam 1947. s odličnim uspjehom u klasi učitelja Renata Ful- gosija i za upis u gimnaziju, pošto sam bio premlad, tražio sam odobren- je od Ministarstva prosvjete u Zagrebu, gdje sam odobrenje i dobio 22. 8. 1947. te sam se upisao u Gimnaziju Ćiro Gamulin. Ispit zrelosti položio

sam na istoj gimnaziji 13. rujna 1955. (razrednica mi je bila profesorica Lju- bica Mučibabić) s vrlo dobrim uspjehom. Ispit sam položio u jesenskom roku, pošto sam u vrijeme ljetnog roka dobio upalu pluća nakon gledanja filma *Prije potopa* Andréa Cayattea u dvorani kina JRM u Splitu. To mi je valjda bio i prvi konkretni dodir s filmom koji sam zapamtio.

Dana 23. rujna 1955. upisao sam Arhitektonski fakultet u Zagrebu, koji sam napustio 25. rujna 1958. da bih se 14. listopada 1958. upisao na Arhi- tektonski fakultet u Beogradu. U Beograd sam prešao iz ljubavi prema M. Ž., koja je u to vrijeme bila apsolvantica na Filozofskom fakultetu u Beogra- du (svjetska književnost) i brucešica na Muzičkoj akademiji (odjel za kom- poniranje).

Na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu diplomirao sam 28. lipnja 1961. godine. Na jesen 1960. upisao sam se na Centar za stručno osposob- ljavaње filmskih radnika, gdje sam i apsolvirao 1962. Mislim da sam položio sve ispite osim povijesti kazališta kod prof. Matkovića, ali na Centru nisam diplomirao, pošto se Centar tada ukinuo i *prerastao* u Filmsku akademiju. Tako je naime završeno *nadmjetanje* između Vicka Raspora, direktora Centra i Vjekoslava Afrića, prvog direktora Filmske akademije. Dopustili su mi upis na treću godinu Akademije, ali to nisam dočekaо u Beogradu. Tako je moje službeno filmsko naukovanje i završeno. U jednom kasnijem inter- vjuu *Politici* Raspor je apostrofirao da sam bio najbolji učenik Centra — koji su pohađali takoreći svi asistenti režije, filmski radnici iz Zastava filma i neki amateri iz Kinokluba Beograd.

U Kinoklub Beograd upisao sam se 1959. Nisam to učinio 1958. jer sam imao mnogo ispita na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, a zato što su mi četiri ispita iz Zagreba poništena nekoliko mjeseci nakon upisa. U prosincu 1959. snimio sam za KKB i prvi amaterski film *Preludij*.

Moje kratkotrajno članstvo u Kinoklubu Zagreb ne može se smatrati filmskim naukovanjem, jer se tu nisam praktično bavio filmom. Uručio sam zanimljiv scenarij, kojemu se ne sjećam imena, Mihovilu Pansiniju, ali nije bio prihvaćen za realizaciju.

U intervjuu za časopis *Film*, 1978. Tomislav Gotovac tvrdi da smo se 1957. upisali u Kinoklub Zagreb on, ja, Hrvoje i Tvrtko Šercar i da smo s pri- dočanim snimateljem Vladom Hoholačem radili na filmu *Z* po jednoj slici Paula Kleea. Toga se ne sjećam. Meni se čini da smo se jednoga dana, valj- da te godine, upisali ja, Gotovac i Tomislav Kobia, ali možda je i on u pravu.

Ponavijam ono što je i on rekao u spomenutom intervjuu, da je bilo presudno naše upoznavanje 1955. na Arhitektonskom fakultetu, prva pica- vanja zbog matineja, mislim u Kozari, i svakodnevno odlaženje u Kinoteku (današnje kino Jadran). Mislim da smo mi bili prva dva čovjeka koja su u Jugoslaviji vodila prave filmske razgovore, odnosno razgovore o filmskoj formi i kinestezi. Toliko o zagrebačkoj fazi. Iz Zagreba sam u Beograd do- nio i nekoliko kraćih pjesama, za koje mi je M. Ž. odmah rekla da su sranja (neki prijatelji u Zagrebu su ih hvalili) i, naravno, bilo mi je sve jasno, brzo sam učio, nisam te pjesme sačuvao, ali sigurno su bila sranja.

Godine 1959. počeo sam ozbiljnije pisati i te prve pjesme poslije su objavljene u zbirci *Elipse* u izdanju Matice srpske u Novome Sadu pod uredništvom Draška Redepa (1962). Kad smo već kod pjesama, navest ću i ostale knjige.

Druga knjiga, *Alveole*, tiskana je u Splitu 1968. (izdavač Vidik). Treća, *Patmos*, 1970. u Splitu (Matica hrvatska). Četvrta, *Aura*, 1975. u Splitu (Nakladni zavod "Marko Marulić"). Od 8. studenoga 1972. član sam Društva književnika Hrvatske (predsjednik društva bio je u to vrijeme Vjeran Zuppa).

Nisam nikada sudjelovao u književnim grupama, a vrlo sam rijetko objavljivao u dnevnim listovima i časopisima. Prvi objavljeni rad bila mi je zbirka. Dosad me nisu uvrstili ni u jednu antologiju, niti sam, koliko mi je poznato, preveden. Nisam prevodio, niti sam pisao nešto drugo osim poezije, a i nemam namjeru. Samo sam jednom bio urednik rubrike u nekom časopisu i to filmske u časopisu *Gdje* u Splitu 1969. (6 brojeva).

Da ne zaboravim, a prije nego što se vratim filmskom radu, navest ću i mjesta stalnog boravka, koja sam na odgovarajućem mjestu preskočio. U Splitu od 28. ožujka 1938. do 9. travnja 1941.

U Vrgorcima od 10. travnja 1941. do 31. ožujka 1942. (otac je boravio u Kninu).

Od 1. travnja 1942. do 18. prosinca 1942. u Mostaru.

Od 19. prosinca 1942. do 3. listopada 1943. u Omišu.

Od 4. listopada 1943. do odlaska na studije u Zagreb u Splitu.

Dakle, prvi amaterski film snimio sam u prosincu 1959.

Ukupno sam u Kinoklubu Beograd i kasnije u Kinoklubu Split realizirao u različitim funkcijama pedeset amaterskih filmova. Godine 1964. na kongresu u Ljubljani, Kinosavez Jugoslavije dodjeljuje mi zvanje majstora amaterskog filma (četvrto po redu u Jugoslaviji, poslije Mihovila Pansinija, Marka Babca i Aleksandra Petrovića).

Godine 1962. u Srbiji je formiran prvi Fond za unapređivanje kulturnih djelatnosti. Na čelu mu je bio Milan Vukos. Tom prigodom dani su i prvi profesionalni filmovi amaterima iz KK Beograd. Ja sam prvi krenuo i snimio *Lice*, film koji je poslije od KK Beograd otkupila Sutjeska film iz Sarajeva (direktor Danko Samokovlija).

Kokan Rakonjac snimio je *Kapi*.

Živojin Pavlović *Vode*.

Marko Babac *Ratnike*.

Staša Stanojević *L*.

Šesti film je od Fonda dobio slikar Kosta Bradić, a cijela službena redateljska garnitura iz Dunav filma te godine od Fonda nije dobila ništa. To je bio moj prvi susret s profesionalnim odnosima i *okolnostima*.

Vrijedno je u beogradskoj fazi spomenuti Diskusionu tribinu pri Jugoslavenskoj kinoteci i prve pretpremijere u kinu Odeon.

* * *

Prvog rujna 1962. krenuo sam u Split na operaciju bruha, koji sam istog dana zaradio u posjetu slikaru Ljubi Popoviću u Valjevu. Operacija se iskomplikirala, došla je postoperativna fistula, koja se unatoč ponovljenim operacijama vukla nekoliko godina. Nisam se više vratio u Beograd, raskinuo sam vezu, tko zna zašto, sa M. Ž., i ostao u Splitu.

U Splitu sam već prije snimio dva filma, iz inata, kao gost: 1960. *Meštrović — egzaltacija materije* i 1961. *Monolog o Splitu*. Tada je aktivnost u kinoklubu krenula, postali smo ubrzo i najbolji u Jugoslaviji.

Dana 22. srpnja 1964. zaposlio sam se u Urbanističkom birou Split kao inženjer-projektant suradnik, a to poslije neuspjele operacije u Vinogradskoj bolnici u Zagrebu, u kojoj sam boravio od 13. travnja do 13. svibnja 1964, ja kao pacijent, Gotovac kao činovnik iz protesta i Pansini kao liječnik. Nismo vodili značajnije razgovore.

Dana 28. ožujka 1965. stupio sam u Armiju. U Vojnoj bolnici u Ljubljani dr. Božić me spašava od fistule, 11. ožujka 1966. izlazim iz Armije, a 1. srpnja 1966. zapošljam se u Građevinskom poduzeću Ivan Lučić Lavčević, u kojem radim i danas.

Od 1. srpnja 1971. član sam Društva filmskih radnika Hrvatske (sekcija režije). Snimio sam nekoliko kratkih profesionalnih filmova preko republičkog fonda, odnosno SIZ-a, ukupno do danas sedam.

Godine 1977. objavio sam *Filmsku teku*, filmografiju jugoslavenskih i svjetskih redatelja, a 1980. *Stradanje Ivane Orleanske* — rekonstrukciju knjige snimanja Carla Theodora Dreyera, odnosno njegov film pretočen u knjigu.

Dosta.



Ivan Martinac:
Ubrzanje, 1968.



SLIKE Razgovor s autorom Split, 1980.

U gimnaziji i poslije na fakultetu, pokušavao sam se sjetiti kad sam zapravo počeo neke stvari, kad sam počeo razmišljati o filmu, pisati pjesme. Onda sam se pokušavao prisjetiti svog djetinjstva u pravom smislu riječi, pokušavao sam ga rekonstruirati. Zapazio sam tada jednu čudnu stvar u vezi s pamćenjem, naime da događaje pamtim u obliku nekih neobičnih fragmenata.

Ja sam prijeratno dijete, rođen sam trideset osme, u ožujku. I sad, kad se pokušam sjetiti rata, sjećam ga se, da tako kažem, u tri kratka inserta. Zapravo, što sam zapamtio? Zapamtio sam slike.

Prvu ratnu sliku zapamtio sam na ovaj način: bio sam s majkom, sestrom i još nekim ljudima u vinogradu ispod Vrgorca. A iznad vinograda, gore, gdje se nalazi selo, osjećao se nakakav požar, neko crvenilo.

Sjećam se zatim — opet slike, jer se uspomena s vremenom pretvara u jednu sliku, a ne u niz slika — kad smo odlazili, moja obitelj i još neki ljudi, iz Omiša u Split. Bila je četrdeset prva ili četrdeset druga i nalazili smo se u potpalubljy trabakula, bili su veliki valovi, brod se ljuljao, čuli su se topovi u daljini.

Sjećam se i jednog oficira, kasnije, njemačkog oficira, u Sukoišanskoj ulici u Splitu. Tamo je bila komanda grada, i poslije sam po uniformi ustanovio da je to bio oficir Wehrmachta. Stanovao sam u blizini, nekako sam se našao u ulici i taj oficir je izašao iz komande, približio mi se, dodirnuo me: sjećam se da je bio visok, vrlo zgodan i dao mi je čokoladu. I ta je slika vrlo čudna. Uopće, uspomene su u čovjekovu životu čudne stvari, one stvaraju nekakve blokove koji žive sami po sebi i izvan su svih naknadnih objašnjenja.

Sjećam se, dalje, već sam bio malo odrasliji, padala je kiša, majka i ja izašli smo na uga, valjda Sukoišanske i Solinske, to je moglo biti u jesen četrdeset četvrte. Iz smjera Solina dolazili su partizani, sve to ja nisam potpuno razumio, ali sjećam se da je padala kiša i da je netko jahao na čelu kolone na bijelom konju.

Kad ovo pričam, sve te slike — bijeli konj, uniforma Wehrmachta, čokolada, požar, potpalublje, trabaku! — čine niz nevezanih, čudnovatih vizija, one zapravo formiraju čitavu sekvencu jednog perioda ljudskog života i kao neke riblje kosti ti su kadrovi zapravo samostalne vrijednosti, neza-

visne od kasnijih dograđivanja, tumačenja, značenja i znanja o pojedinim događajima. Čini mi se da postoji takav fenomen primarnog doživljaja u čovjeka, fenomen nekih slika, rebara, slika-rebara, nekih temeljnih znakova koji na čudan način postoje sami za sebe i žive od početka do kraja sa čovjekom.

I tako, djetinjstva se sjećam fragmentarno. Neke godine zastupljene su jednim kadrom, neke ni sa jednim. Možda je kod drugih ljudi drukčije.

Mnogo kasnije, negdje oko šezdeset sedme, slao sam na republički fond u Zagrebu jedan sasvim ozbiljan scenarij, koji se zvao *Tragovi čovjeka*. Kad bih došao u situaciju da radim cjelovečernji igrani film, vjerojatno bih se vratio baš tom projektu. Naznačio sam tada da bi se valjalo pozabaviti tim fenomenom vremena, tom čudnom istinom da su ponekad cijele godine čovjekova života zastupljene u sjećanju jednim kadrom, a ponekad mu opet jedan sat života znači točno jedan sat u naknadnom proživljavanju. I to ne zato što čovjek tako hoće, nego zato što je tako.

I sad, od prvih šest godina života ja imam samo četiri kadra (baš — kadra, kao da su filmski) zapamćena, i to neka četiri čudna kadra. Zapamćena po nekakvoj *slučajnoj zakonitosti*, jer očigledno su umjesto njih mogla biti zapamćena neka četiri različita kadra, a opet su baš ta četiri ostala u sjećanju. Kad kažem zapamćena, znači da su baš ta četiri kadra vizualizirana.

Zapravo je to unutarnja rijeka, koju analitički um ne može registrirati ni rekonstruirati, ne može ni utjecati na nju, ali ta rijeka ide svojim tokom i donosi neke svoje rezultate, izvan mogućnosti naše analize. Uvijek mi se čini kao mistifikacija kad netko kao zreo čovjek govori o točnom i preciznom ishodištu svojih životnih preokupacija: kad tvrdi da je nešto počelo baš tada i tada, tamo i tamo... Čini mi se da su pravi odgovori na nekim drugim mjestima, negdje u slikama te unutarnje rijeke, negdje u slikama-rebrima, što bi značilo da se možda pravi odgovori uopće ne mogu dati.

KNJIGE I IGRE Razgovor s autorom Split, 1980.

Kad je Split oslobođen, 26. listopada '44, upisali su me u prvi razred osnovne škole. To je bila prva generacija koja je poslije rata išla u školu. Sjećam se, doduše nejasno, da sam u prvom razredu bio samo jedan dan. A to je bio malo čudan razred: u prvim redovima sjedili smo mi, mala djeca, a u stražnjim redovima odrasli ljudi koji su došli iz partizana; jedan je čak imao pištolj. To se sjećam, a što je fenomenalno, sjećam se i imena. Taj čovjek — ljudina od dva metra — siguran sam da se zvao Semenov. Nastava je počela, učiteljica je izašla na ploču i napisala slovo A, pa pošto sam znao što je to, prestalo me zanimati, izvadio sam novine i počeo čitati. Ona me pitala što radim, rekao sam — čitam novine, a ona je rekla — dobro, dođi! I odvela me u drugi razred.

Nedavno sam prekapajući po papirima pronašao molbu koju sam pisao ministarstvu prosvjete i kulture da mi odobre upis u prvi razred gimnazije, jer, s obzirom na taj incident, *preskakanje* prvoga razreda osnovne, bio sam na kraju premlad za gimnaziju, imao sam oko devet godina, trebala je dozvola za upis.

Iste godine uputio sam se jednog dana u gradsku biblioteku: učlanio sam se, malo su se čudili da dijete traži knjige. Tamo sam odlazio čitati jer je to bila fina zgrada u mirnom dijelu grada, usred parka. Tišina je bila famozna, tu sam čitao gotovo svaki dan. Moji nisu znali, ili sam barem ja mislio da ne znaju. Nakon otprilike jedne godine zamolio sam osoblje da mi iznesu stol i stolac na balkon, i tako sam na balkonu čitao. Kad bi me netko pitao zašto sam ja to u devetoj ili desetoj godini, u drugom razredu gimnazije, krenuo u gradsku biblioteku, upisao se i počeo čitati — ne bih znao odgovoriti. Već u sedmoj ili osmoj godini počeo sam čitati non-stop, u spavaćoj sobi stavljao sam uvečer deku na stakleni dio vrata da se ne vidi svjetlo, jer, roditelji kao roditelji, mislili su da noćno čitanje kvari oči. Recimo, znam da sam *Blago u Srebrnom jezeru* ili *Blago Srebrnog jezera* odjedanput progutao.

Pedeset prve, imao sam trinaest godina, upisao sam se u šahovski klub Mornar. Opet mi nije jasno zašto sam to napravio, znam da sam vidio ljude kako igraju šah, da mi je majka u osnovnoj školi kupila šah, da mi je netko pokazao poteze, da više nitko nije sa mnom na tome radio i nisam igrao, ali pedeset i prve krenuo sam u klub koji se nalazio na uglu Marmon-

tove ulice i Obale. Popeo sam se na četvrti kat, učlanio se i igrao gotovo svaki dan, tri-četiri sata, sve do '55. Kad sam otišao iz Splita na studij, kao mladić od sedamnaest, našao sam se, recimo, među deset najboljih igrača u Splitu.

Čitao sam i igrao šah kao manijak. To znači da sam čitao sve moguće knjige. Negdje oko male mature, oko dvanaeste, razrednica je pitala je li netko pročitao neku knjigu od Balzaca, a meni je bilo smiješno, jer sam pročitao cijeloga Balzaca, Zolu, Rolanda... Isto i sa šahom. Sjećam se jednog čovjeka, sad je liječnik, doktor Labud Kurajica: nas dvojica često smo igrali. I on je bio trideset osmo godišta. Bilo je to već '53 i '54. Svakog mjeseca igrali smo sve dok jedan ne postigne 1001 pobjedu. Prije odlaska u Zagreb, posljednji mjesec završili smo s rezultatom 1001:998 za njega, što znači da smo tog mjeseca odigrali 2000 partija, prijateljskih, uza sve one ostale, službene i poluslužbene.

Nakon nekog vremena majka je doznala da igram šah i bunila se, jer u to doba — bilo je to "predfišerovsko" vrijeme — u Splitu nije bilo popularno da djeca i mladići igraju šah. Neke druge vještine našle su se u prvom planu, roditelji su šah tretirali kao nezdravu igru — u zatvorenom prostoru, s dosta dima, starijih ljudi... Nisu baš zabranjivali, ali su ipak ometali da igram pod normalnim okolnostima. Kad smo igrali turnirske partije, morao sam dopustiti protivniku da iskoristi cijelo svoje vrijeme za razmišljanje, a sebi sam unaprijed odredio samo pola sata, jer sam nakon dva i pol sata morao kući.

Kada sam kasnije pokušao odgonetnuti što me privuklo šahu, mislim da nije bilo primarno ono o ljepoti doživljaja, o kombinatorici i slično. Nekako mi se čini da me tu zadržao natjecateljski duh. Zadržalo me to što sjediš za jednom pločom, ti i još neki čovjek, i sad igrate na pobjedu. Naravno, to nije fenomen šaha, ima toga i u drugim igrama, možda sam ja šahu pristupio slučajno, valjda zbog toga što sam bio bolehljiv, bez predispozicija za neke druge sportove. A onda me šah zadržao takmičarskim duhom, dakle borbom.

Na knjigama, opet, zadržalo me nekakvo poimanje o svojevrsnoj profesionalnoj vještini autora knjige. Čim sam dobio knjigu u ruke, zaključio sam da je to ljudska tvorevina, ljudsko djelo. Shvatio sam da je potreban određen napor, određena vještina da se napravi knjiga. Pričinjalo mi je zadovoljstvo što sam u kontaktu s ljudima koji eto imaju neku vještinu, vještinu pisanja. Od početka, sjećam se, nije mi mnogo značilo to što u knjigama piše. Čitao sam sve, uočio da su neke knjige vrednije po nekim sadržajnim komponentama, no to mi nije ništa značilo. Recimo, odmah sam zapazio čudnu ljepotu Flaubertove knjižice *Novembar*, tek kasnije sam doznao da je to preveo Tin Ujević, da se to smatra izvrsnim prijevodom, primjerom ljepote stila. Nisam onda razmišljao o stilu, nije mi bilo važno što u knjigama piše, knjiga me zadovoljavala ili razočaravala kao proizvod ljudskog rada, kao rezultat vještine. Umjesto da naletim na neki drugi produkt, naletio sam na knjigu, pa sam i nastavio s knjigama.

Sjetio sam se onoga što je Antonioni jednom rekao: "Mi nismo pravi sineasti, mi smo generacija koja je odgojena na knjigama. Ja sam odgojen na Paveseu." E, to me malo začudilo, jer ja sam sebe ubrajao u filmašku generaciju, jer sam sustavno počeo gledati filmove otprilike u sedamnaestoj

godini. No kad sve ovo pričam, čini mi se da i ja pripadam generaciji odgojenoj na knjigama. Čitam, recimo, intervju s Tomom Gotovcem u zagrebačkom *Filmu*. On govori o filmovima koje je kao dijete gledao, nabraja naslove, sjeća se tih filmova. Ja se ne sjećam. Sjećam se samo jednoga filma koji sam gledao u Splitu do sedamnaeste godine. Bolje rečeno, samo se jednog u potpunosti sjećam: znači, ne pamtim samo naslov nego i bitne komponente, a to valjda jer se radilo o neobičnom filmu. Ne znam kako je došlo do te projekcije, bila je to Pabstova *Prosjачka opera*, bio sam sa sestrom i njezinim sadašnjim suprugom i osjećao sam se nekako čudnovato. To je film iz 1931. ili 1932, negdje s početka zvučnog razdoblja, s velikom količinom elemenata nijemoga filma, pa se kao takav teško gledao. Moj kum, sadašnji sestrin suprug, rekao mi je da je ljut što sam ga doveo na taj film, a i ja sam se nezgodno osjećao, jer ni meni film nije legao. Gledao sam, čini se, vrlo malo filmova, a *Prosjачka opera* došla je u Split uz neka posebna objašnjenja, pa sam smatrao — još jedna moja čudna crta — da to što ljudi daju objašnjenja (ljudi, valjda, koji znaju što govore), znači da mi film nismo shvatili na pravi način, da on ima neke svoje vrijednosti. Tom prigodom rekao sam sebi da bih morao nekako ispitati kako stoji stvari s takvim i sličnim filmovima, je li greška bila u nama ili u filmu.

Sjećam se još nekih nepovezanih fragmenata iz filmova, no ne pamtim ih po filmskoj liniji. Recimo, gledao sam s kolegom iz gimnazije jedan *mačevalački* film, znam da se radilo o junaku koji je zatočen u nekom dvorcu, a pošto njegovoj djevojci prijete opasnost, on zamoli gospodara dvorca da ga pusti, da izvuče djevojku iz nevolje i daje riječ da će se vratiti. I taj junak je izašao, svršio svoje poslove u vezi s djevojkom i nije se vratio. Nakon projekcije, s tim prijateljem iz gimnazije — zvao se Neven Svetec — nekoliko sati razgovarao sam o tome kako je to sramota: on je dao riječ, jer da nije dao riječ, gospodar ga ne bi pustio, a da ga nije pustio, ne bi oslobodio djevojku — poslije toga morao bi se vratiti, je l'!? Ta tema nas je provocirala, i čini mi se da je ovaj razgovor ispred starog kina Central, u povodu jednoga vjerojatno bezveznog filma, razgovor koji nije imao nikakve filmske nego čisto moralističke odrednice — snažno utjecao na moja kasnija razmišljanja o nekim umjetničkim kategorijama, o poštenju, datoj riječi i slično.

Ispada tako da ja zbilja pripadam generaciji koja je odgojena na literaturi, na literarnom mišljenju. E sad, što zapravo znači biti odgojen na literaturi, to ne znam. Čitao sam gomile knjiga, neke sam stvari tu razumio, neke nisam, no znači li to biti odgojen na literaturi?

Ivan Martinac
Foto: Mirjana
Živković, 1962.



05

SISTEM ELIMINACIJE Razgovor s autorom Split, 1980.

Krenuo sam u Zagreb, sa sedamnaest godina i nekoliko velikih kofera. Iskrcao sam se na Glavnom kolodvoru, padala je kiša, rekli su mi da moram na tramvaj broj deset jer sam išao u neku ulicu blizu Ulice socijalističke revolucije. Pa sam pričekao tramvaj broj deset, iskrcao se na određenoj stanici, nekako se dokopao te kuće: bili su to rođaci kod kojih sam ostao stanovati i tako sam kao brucoš stigao u Zagreb. Kad bi me netko pitao šta sam sa sobom ponio iz Splita, zbilja mi nije jasno što sam ponio.

Jedan rođak prethodno me upisao na Arhitektonski fakultet. E sad, kako to arhitektura? U gimnaziji sam bio đak koji je imao više-manje sve četvorke. Kad sam poslije gledao svoje svjedodžbe, strašno mi je imponirala ta ocjena. Možda zato što je bilo neukusno imati peticu, a bila mi je velika glupost imati jedinicu, dvicu ili trojku. Meni se gimnazija činila strašno jednostavnom školom. Znam da kod kuće gotovo uopće nisam učio: slušaš malo na predavanju što govore profesori, zapamtiš sve iz prve. Jedna moja posebna osobina izvanredna je memorija. Odmah nakon predavanja sve bih ponovio od riječi do riječi i, naravno, to isto ponovio bih još jednom, za mjesec ili dva, kad bi me ispitivali, a onda bih vjerojatno zaboravio.

Kad smo kod memorije, čudne stvari dogodile su mi se na fakultetu. Najprije moje polaganje deskriptive i više matematike *na memoriju*. Ja sam završio gimnaziju, a ne tehničku školu, pa sam na prvoj godini arhitekture imao velikih problema sa deskriptivom — nacrtnom geometrijom. Naprosto nisam razumio nacrtnu geometriju. Čovjek koji se bavi filmom i koji se snalazi u filmskom prostoru — mislim da bi trebalo da nekako razumije nacrtnu geometriju, jer je ta vezana baš za prostorna poimanja. Sjećam se da mi je jedan kolega iz Splita to tumačio, te prodore tijela u tijelo, sjene na tim tijelima i sve što sadrži to gradivo. A ja te stvari *de facto* nisam vidio u prostoru. Napravio sam nešto drugo, što mi danas izgleda gotovo nemoguće — sve sam to zapamtio. Sve moguće tipske slučajeve zapamtio sam, pa kad sam na ispitu dobio zadatke, znao sam da u ovom slučaju, recimo, treba jednu crtu prebaciti desno, pa onda napraviti nešto s njom, pa je opet prebaciti na lijevo, pa opet nešto s njom napraviti: ja sam sve to tako radio i riješio sam zadatke, a da zapravo nisam znao zašto to radim.

Isto se dogodilo s višom matematikom. Morao sam to položiti zbog prelaska sa zagrebačkog fakulteta na beogradski. Učio sam desetak dana,

nisam riješio nijedan zadatak, zapamtio sam sve tipske slučajeve koji se mogu pojaviti kod takozvanih derivacija, integrala — i tako sam položio. Na ispitu mi se ništa nije moglo dogoditi što nisam očekivao, sutra sam već sve zaboravio.

Tu sposobnost memoriranja mnogo sam puta provjeravao u montažerskom poslu. Recimo da mi je sad memorija deset posto slabija, ali i dalje, nakon dvije projekcije materijala, recimo — u trajanju od dva sata ili sat i pol — apsolutno točno imam zapamćen cijeli taj materijal. Kad kažem *zapamćeni materijal*, mislim na svaki kadar sa svim sadržajnim i tehničkim detaljima.

U gimnaziji, dakle, imao sam uglavnom četvorke, i to jer sam dobivao jedinice kad nisam želio odgovarati, a petice kad sam odgovarao, što bi na kraju obično dalo četvorku. E, ali ako čovjek iz svih predmeta ima četvorke, onda zapravo ne zna koji mu je najvažniji, je li? I sad, što se tiče studija, pošto sam u slobodnom vremenu najviše čitao, a razrednica mi je bila profesorica hrvatskog jezika, imao sam zapravo u glavi da upišem hrvatski jezik i književnost. Čuo sam da postoji još nešto zgodno, komparativna književnost. No u Zagrebu je ta grupa krenula '56, a ja sam studij morao upisati '55. Tako nisam upisao komparativnu, što mi je drago, jer poslije sam počeo pisati, a vjerojatno ne bi nimalo koristilo pisanju da sam studirao komparativnu. Mislio sam dalje: što sad upisati? I nije bilo nikakva drugog izlaza nego upisati ono što smo u srednjoj školi zvali crtanje, znači likovnu akademiju, jer, poslije čitanja, kod mene je na drugom mjestu bilo crtanje. No u to vrijeme čini se da sam naslutio iz nekih razgovora da je takav život dosta mukotrpan, da to iz sasvim praktičnih razloga ne bi bilo zgodno studirati. Onda mi je valjda netko rekao da na arhitekturi element crtanja igra nekakvu ulogu. I rekao sam rođaku u Zagrebu: "Dobro, upiši me na arhitekturu."

Tako sam postao brucioš. S jednim prijateljem iz Splita šetao sam po Zagrebu, odlazili smo u neke galerije, gledali slike, i tako, poslije jedno mjesec dana, sreli smo nekog čovjeka, također iz Splita, a on zapanjeno pita: "Pa dobro, gdje ste vi?" I onda smo tek shvatili da vrijeme prolazi, da smo upisali neki fakultet, požurili smo i nekako jedva jedvice stigli pokupiti potpise, ovjeriti semestar, uglavnom, uhvatili smo kontakt i uspjeli se nekako izvući iz prve godine.

Za mene je ta prva godina bila jeziva. Još vidim sebe kako idem kroz Gajevu ulicu prema kolodvoru i plačem, plačem jer sam dva puta pao na kolokvij iz šibera, i imam još samo jednu, treću mogućnost. To je bio prvi kolokvij na arhitekturi, negdje u jedanaestom ili dvanaestom mjesecu '55. I tako ja plačem i mislim, kako ću sada doći u Split? Ne mogu ja sad doći u Split — a to je bila '55, to su bile sasvim druge godine — ne mogu ja sad doći u Split i reći da sam pao iz šibera, da nisam upisao drugu godinu. Šta će mi reći prijatelji dolje u Splitu, šta će mi reći roditelji? I tu, u Gajevoj, sjetim se svoje memorije, odlučim da jebem mater šiberu, da sve to riješim iz ruke. Tako se ti zadaci ne mogu rješavati, ali ipak, stigao sam sve riješiti iz ruke, nisam šiber ni vadio iz džepa.

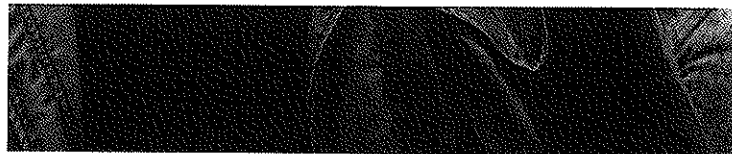
Još na početku, sjećam se, na prvom predavanju iz građevinskih konstrukcija, profesor Vrkljan nam je rekao: "Znate šta, ovo je ozbiljan fakultet, pa ako niste sigurni da je arhitektura za vas, vrata drugih fakulteta su još

otvorena..." Sjećam se da sam ga slušao i zinuo. Ja naravno ne znam da li je arhitektura za mene, ali točno registriram osjećaj tog trenutka: došao sam ovamo sa zakašnjenjem od mjesec i pol dana, nisam ni znao gdje je ta zgrada, ali tu sam, imam nekakav indeks arhitekture u džepu, i kako sad da mijenjam fakultet? Gledam oko sebe, ima tu jedno petsto ili šesto ljudi. Pa dobro, ne moram ja biti rođen za arhitekturu, ali, znao sam tog trenutka, ako i nisam rođen za to, ne znači da to ne mogu studirati. Opet je valjda riječ o fenomenu borbe. Kad si u škripcu, znaš — tu si!, ne znaš zašto si tu, ali nisi raspoložen za odstupanje.

Poslije mnogo godina, čitam intervju sa Bressonom, pitaju ga kako snima filmove, a Bresson kaže: "Ja nikad ne znam što ću snimiti, ali znam što neću snimiti." Slično je bilo i s mojim studijem. U to doba, s gimnazijom se i nije moglo drugo nego otići na studij, a ja sam jedino znao koje fakultete neću upisati, recimo medicinu, rudarstvo i slično; mislio sam upisati književnost, pa slikarstvo, a upisao sam arhitekturu. Ali poslije, kad sam analizirao taj fenomen, uvidio sam da arhitekturu nisam upisao slučajno, shvatio sam također da su samo ta tri fakulteta mogla doći u obzir.

Kad sam se počeo baviti filmom, kad sam shvatio šta sam sve prošao, bilo mi je jako drago što sam upisao arhitekturu. Ne samo zato što sam po biografijama zapazio da su mnogi redatelji studirali ili diplomirali arhitekturu (Ejzenštejn, Lang i drugi), nego zato što arhitektura ima s filmom više veze nego slikarstvo i književnost. Bressonova teza fantastična je jer čovjek neke stvari zbilja bira sistemom eliminacije. Ne radi neke stvari zbog toga što zna da te stvari mora uraditi, nego zato što zna da neke druge stvari ne smije uraditi. Jer što je to prava stvar, tko može biti siguran da zna što je prava stvar? Jedina mogućnost da se izabere prava stvar jest da se odbaci što veća količina krivih stvari. Kako može sedamnaestogodišnjak znati što je prava stvar? Nije to ono, recimo — gledao sam u petoj godini neki film, pa onda u šestoj neki drugi film, pa u sedmoj treći film, pa sad s obzirom da sam gledao sve te filmove u petoj, šestoj i sedmoj godini, logično je da sam filmski režiser. Poznajem gomilu ljudi koji su intenzivno gledali filmove, a nikad nisu postali filmski režiseri.

Tomislav Gotovac
Foto: Ivan Marti-
nac, 1982.



06

GOTOVAC I STEVENS

Razgovor s autorom
Split, 1980.

I tako, u sedamnaestoj sam otišao u Zagreb s golemom količinom knjiga u glavi, studirati arhitekturu. I studirao sam arhitekturu. Jedno šest mjeseci igrao sam šah. Iz splitskog Mornara prešao sam u Mladost, tu sam osvojio drugu kategoriju u dosta jakoj konkurenciji. Dobro su mi išle brzo-potezne partije. Mislim da sam bio osmi na otvorenom prvenstvu Zagreba. No nakon nekoliko mjeseci prestao sam. Adaptacija gimnazijalca na arhitekturu u prvoj je godini dosta naporna, nisam mogao igrati šah i studirati. Prestao sam sa šahom, jer studirati nešto znači da će ti to biti profesija, što za šah nikad nisam mislio. A tu, na studiju, čini mi se da nas je animirao Tomislav Gotovac, čitavu jednu klapu sa arhitekture, da izostanemo s nekih vježbi i idemo na filmske matineje, u Kozaru.

To nas je zamalo koštalo godine, jer to su bile vježbe iz osnova projektiranja. Nisam baš siguran je li to bio Gotovac ili netko drugi, možda se radi o jednoj od onih grešaka u memoriranju kad naknadni događaji provociraju i mijenjaju prethodne. Tu osobu koja nas je animirala da krenemo na prve matineje, da prekinemo s onim što se zove dobro ponašanje studenta, tu osobu danas vidim kao Tomislava Gotovca.

Krenuli smo dakle u Kozaru, a '56 i u kinoteku, u današnjem kinu Jadran. Bili smo Gotovac, ja, zatim Hrvoje i Tvrтко Šerčar, možda još netko. Uglavnom, u kinoteci sam vidio veliku količinu filmova, često smo gledali sve tri predstave i onda razgovarali do jedan ili dva sata ujutro. Pa ako treba spomenuti čovjeka koji me uputio u film, koji je inicirao neke dragocjene razgovore o filmu, moram spomenuti Gotovca, on mi je prvi skrenuo pažnju na neke važne filmske fenomene. Mislim da sam ja brzo i dobro učio. I sjećam se da je jedan film u to doba bio ključan, čak, iz današnje perspektive, da je samo jedan film bio zbilja važan, *Mjesto pod suncem* Georgea Stevensa, film savršeno prikladan za takva upućivanja.

Zašto savršeno prikladan? To je tipična melodrama, vrlo dobro napravljena i baš zato savršena za upućivanja. Svi smo čitali Dreiserovu *Američku tragediju*, u to vrijeme već smo svi tu knjigu i prerasli. I govori mi Gotovac: "Pazi sad kako izgleda ovaj kadar, pazi ovaj plan, pazi kako ovo radi..." Mislim da smo film gledali desetak puta. I meni je brzo postalo jasno da to što se odigrava na ekranu ne proizlazi automatski iz predloška, da je to autentična vještina.

Da film nije nikakva nadogradnja književnosti ili nečeg drugog, da je to nešto po sebi novo. Shvatio sam da je riječ o autentičnoj vještini, imao sam divan primjer — *Mjesto pod suncem*. Divan, jer se radi o banalnom predlošku, a onda, odjedanput, dogodilo se nešto novo. Predložak je ostao samo predložak koji odlazi u drugi plan: pojavljuje se osoba koja se zove filmski redatelj. On s tim predloškom nešto radi, prenosi ga na ekran nekim određenim sredstvima. Očigledno je bilo da su ta sredstva — ako se tako može reći — od prve važnija od predloška.

Opet moja čudna memorija. Pamtim savršeno oštro ono što želim zapamtiti, zaboravljam savršeno ono što želim zaboraviti. Stalno smo sjedili u kinoteci, svašta sam vidio: no kad bi me pitao čega se sjećam, što sam još gledao, rekao bih — gledao sam samo *Mjesto pod suncem*.

07

SVE JE TO MOVIE Tomislav Gotovac u časopisu *Film*, 1978.

— Na arhitekturi sam upoznao jednu ličnost koja mi je značila puno i kojoj sam ja značio puno. To je Ivan Martinac. Pedeset i pete. Te smo godine nas dvojica počeli razgovarati na svoj način o filmu, počeli smo stvarati svoj filmski svijet, što će reći svijet uopće.

— Počeli smo razgovarati o filmu na način na koji se službeno nije pisalo. Onda su pisali: Rudolf Sremec u *Narodnom listu*, čini mi se, u *Vjesniku* Mira Boglić, u *Ilustriranom vjesniku* Ive Mihovilović, Vicko Raspor, Vlada Petrić, Vladimir Pogačić u nekim beogradskim listovima... Oni su najviše pričali o sociologiji, psihologiji i poruci, a mi smo pričali više, ne samo više, nego samo, o tome *kako*. Izgledalo je kao da razgovaramo samo o tehnici...

— Recimo, film koji nam se u to vrijeme jako dopao bio je film od Hitcha *Dvorišni prozor*, koji smo gledali više puta. Razglabali smo o strukturi tog filma. Jimmy Stewart je stalno davan u krupnom ili u bližim planovima, a ono što vidi je u totalima ili u nekim srednjim planovima.

— Ima jedna stvar, koja se baš ne da tako lako ispričati, odnosno ne mogu je ispričati ja... Radilo se o tome da smo počeli prepoznavati — ne sadržaje filma i ne žanrove filma, nego ritam koji donosi pojedina ličnost, krvotok i disanje koje ta ličnost daje u svakom filmu. Ti osjećaš da iza svakog filma stoji — ako je film dobar — ličnost koja je, primjerice, nervozna, koja obožava švenkove, farove, koja obožava krupne planove, koja ima određen ritam rezova... o tim smo stvarima pričali. Sadržaj nas je zanimao jedino u odnosu na neki postupak.

— George Stevens je u osnovi svih mojih razmišljanja o filmu. Čini mi se da bi pomoću njega mogao objasniti sve u filmu, svakog. U tom se filmu nalazi sve... ne volim takve riječi, to mi se gadi, ali... *Mjesto pod suncem* sam počeo gledati pedeset i druge, a mogao bih ga gledati svaki dan.

Razgovor s autorom Split, 1980.

Tako smo gledali filmove, razgovarali o filmu, i ja sam odmah osjetio potrebu da radim filmove. I Gotovac je želio snimati, ali, mislim, u tom trenutku, ja više od njega. On je nekako to odgađao, za jedan drugi trenutak, da ne kažem za pravi trenutak. I onda smo se jedne večeri upisali u Kinoklub Zagreb. E, sad dolazi jedan *kuršlus*, valjda u mojoj memoriji. Gotovac u *Filmu* govori da smo se upisali on, ja i braća Šercar, te da smo radili na jednom projektu, na filmu Z po slici Paula Kleea: ja se jednostavno ne sjećam tog projekta i ne sjećam se da smo se upisali na taj način. Mislim, gotovo bih se zakleo da smo se jedne večeri upisali Gotovac, ja i Tomislav Kobia, poslije doktor Kobia, danas pokojni. Ne mora biti da sam u pravu, no kad već slijedim nekakvo sjećanje, čini mi se da smo nekoliko dana nakon upisa Kobia i ja predložili klubu scenarije. Ključna figura u klubu bio je Mihovil Pansini, i sjećam se da je Kobijin scenarij prihvaćen. Bio je to film koji se događa u dvorištu kinoteke, na jednom balkonu, dječak sa štakama promatra igru djece dolje u dvorištu. Mislim da se zove *Štake i čežnja*. E, ja sam predao scenarij, no pamtim i razgovor s Pansinijem. Bilo je to zimi, pedeset sedme.

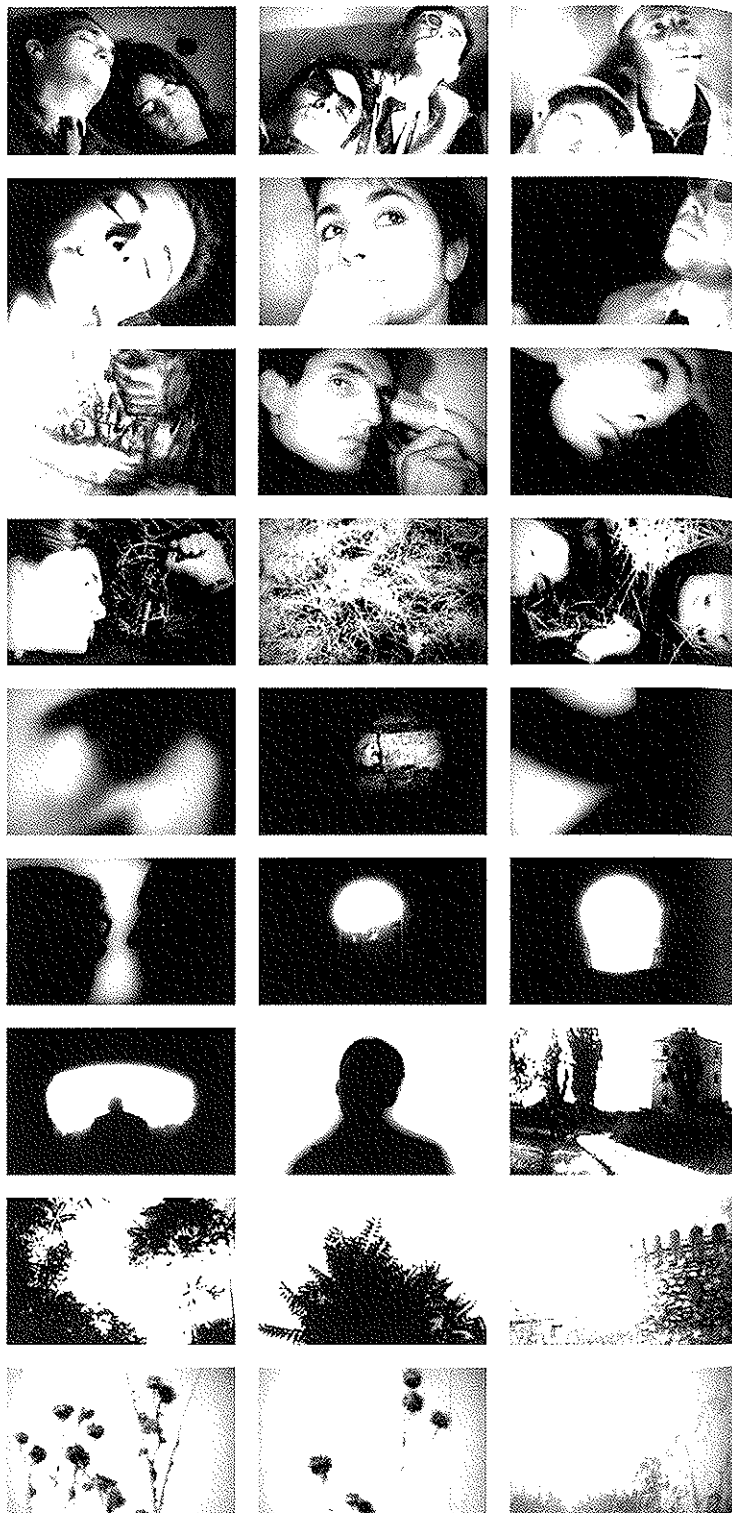
Scenarij je izgledao ovako: jedan čovjek krene pješice negdje iz Durbave prema tramvajskoj stanici u Maksimiru. Krene pješice i ide nekim pustopoljinama, predjelom relativno prirodnim, negradskim, ide uz rub nekih cesta, i tako dođe do tramvajske stanice, do jedanaestice. Ukrca se u prazan tramvaj, sam, i vozi se do Trga Republike. Na idućim stanicama ulaze drugi ljudi, postupno se stvara gužva u kolima. I onda se na Trgu Republike čovjek iskrca. Sjećam se da sam rekao: "E, sad je tu rez, on zakorači iz tramvaja, tu je rez i idemo u total trga, na masu ljudi koja pokriva trg". A Pansini kaže: "Pa šta je to?" Onda ja krenem iz početka. Pazite, govorim, on ide tom pustopoljinom, sam čovjek, koraci uz rub ceste, to još nije grad, tu još nema tramvaja, to je predgrađe, on dolazi do prve stanice, ulazi u prazan tramvaj. I sad se tim tramvajem ide u srce grada. Stvara se kumulacija ljudi unutar kadra, stvara se jedna filmska situacija, gomila ljudi, je li, jedna drukčija nabijenost. Stiže do trga, tramvaj je već pun, on se probija da zakorači na Trg Republike, pa rez, total, trg još puniji nego tramvaj — gotovo!

Pansini kaže — to nećemo snimati, tu se ništa ne događa.

E sad ja progutam knedlu, pogledam tog čovjeka, fantastično lice, fino lice, pametno lice. Mislim u sebi — pa jebi ga, to je Pansini, nisam još gledao njegove filmove, u klubu sam bio možda pet-šest puta, no znam da ga smatraju najboljim autorom. Gledam ga, pametno izgleda, znači vjerojatno je istina što pričaju. Pa opet mislim u sebi — onaj moj čovjek koji ide pustopoljinom, ima tu nešto, nisam ni ja baš neka pizda ako sam mulac, je l'?

Tako ga ja gledam i ostanem te večeri dulje, sve dok on ne krene iz kluba. Krenemo zajedno, pa se malo zaustavimo, a ja, onako klinački — Pansini, ili doktore Pansini, koji su vam najjači filmovi, koji su vam najjači režiseri? Da vidimo, mislim ja, kad, on uz ostale spomene Ciampija, pa jednog od onih Allegreta, Marca ili Yvesa... I onda sam sebi rekao — dobro, jebi ga, čovjek radi svoje filmove, vjerojatno radi dobro, voli neke režisere, vjerojatno ima za to razloga, ali jebe se meni! Više nisam otišao u Kinoklub Zagreb.

Ivan Martinac:
*Avantira, moja
gospoda*, 1960.



PRVI I DRUGI PLAN Razgovor s autorom Split, 1980.

Moja majka je savršeno praktična žena, a moj otac je bio savršeno nepraktičan čovjek. Ali savršeni su bili i ona i on u tim svojim praktičnim odnosno nepraktičnim komponentama. Meni se čini da sam ja nekakav dvostruki, prepolovljeni čovjek, sa dvije polovice, da mogu biti savršeno praktičan i savršeno nepraktičan kad mi treba. Recimo, pjesma se može pisati s tom nepraktičnom komponentom, ali kad treba ići na SIZ za kulturu izboriti sredstva za neku aktivnost, onda se to može samo praktičnim elementima, onda ja krenem u praktične sfere.

Recimo, iz razgovora sa Tomom Gotovcem brzo sam shvatio da se film, zapravo, sastoji od nekakva dva plana. Problemi sadržajne komponente zapravo su problemi iz drugog plana, a takozvani *filmski jezik*, ta specifična kinestetična sredstva — jesu komponente iz prvog plana. Kad sam to shvatio, onda sam, čini mi se, krenuo linijom one praktične komponente primijenjene na nepraktičan fenomen. Rekao sam ovako: ako su ovo komponente iz prvog plana, šta će mi one komponente iz drugog! Njih neću nikako. Sadržajne komponente pripadaju drugom planu, a kako nisam želio ni u čemu baratati drugim planom, rekao sam — u božju mater drugi plan!

**AMATERSKI FILMOVI
IVANA MARTINCA (I)
Kinoklub Beograd
1959. — 1962.**

Preludij

s, r, m — Ivan Martinac, k — Predrag Popović
16 mm, c/b, 7 min 7 sek 22 fot.
p — Kinoklub Beograd, 1960.

Rezignacija

s, r, m — Ivan Martinac, k — Aleksandar Petković
16 mm, c/b, 4 min 8 sek 16 fot.
p — Kinoklub Beograd, 1960.

Trakavica

s, r, m — Ivan Martinac, k — Predrag Popović
16 mm, c/b, 10 min 52 sek 3 fot.
p — Kinoklub Beograd, 1960.

Mir

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b, oko 4 min.
p — Kinoklub Beograd, 1960.

Avantira, moja gospođa

s, r, m — Ivan Martinac, k — Predrag Popović
16 mm, c/b, 7 min 0 sek 17 fot.
p — Kinoklub Beograd, 1960.

Triptih o materiji i smrti

r — Živojin Pavlović, komontažer — Ivan Martinac
16 mm, c/b
p — AKK Beograd, 1961.

Lavirint

r — Živojin Pavlović, m — Ivan Martinac
16 mm, c/b
p — Kinoklub Beograd, 1961.

Pejsaž

s, r, m — Ivan Martinac, k — Vojislav Lukić
16 mm, c/b, cinemascope, 8 min 46 sek 2 fot.
p — Kinoklub Beograd, 1960.

Nož

s, r, m — Ivan Martinac, k — Aleksandar Petković
16 mm, c/b, oko 8 min 30 sek
p — Kinoklub Beograd, 1961.

Innocenti

s, r, m — Ivan Martinac, k — Aleksandar Petković
16 mm, c/b, oko 6 min
p — Kinoklub Beograd, 1961.

Tragovi čovjeka

s, r, k, m — Ivan Martinac
16 mm, c/b, oko 11 min 30 sek
p — Kinoklub Beograd, 1961.

Rondo

s, r, m — Ivan Martinac, k — Predrag Popović
16 mm, c/b, 6 min 2 sek 6 fot.
p — Kinoklub Beograd, 1962.

Napomena: filmovi *Preludij*, *Trakavica* i *Avantira*,
moja gospođa čine trilogiju *Suncokreti*.

s — scenarij

r — režija

k — kamera

m — montaža

g — glumci

p — proizvodnja



Ivan Martinac:
Rondo, 1962.

KINOKLUB BEOGRAD Razgovor s autorom Split, 1980.

Godine 1958, u listopadu, prešao sam u Beograd. Znao sam da se u Kinoklubu Beograd radi više nego u Zagrebu, a postojala je tamo veća grupa autora. Prve godine, međutim, imao sam problema s arhitekturom, nisam se bavio filmom. Radio sam na fotografijama, znajući da je to nekakva zamjena za filmski rad, nisam radio fotografije radi fotografija, nego eto, da nešto škljocam i da vidim neke stvari kroz fotoaparata. Imao sam i malu izložbu na fakultetu, a '59. su Žika Pavlović i Branko Vučićević objavili seriju tih fotografija u nekom listu velikog formata. To se i dobro plaćalo.

U Kinoklub Beograd upisao sam se tek negdje u kolovozu ili rujnu '59. Malo me pustila arhitektura i odlučim otići u klub, došlo je vrijeme. Od onog scenarija i razgovora s Pansinijem prošle su dvije godine. Jasno, i u Beogradu sam gledao filmove, ali inače nikakvog kontakta nisam imao s ljudima koji se bave filmom. I tako krenem to jutro u Kinoklub Beograd, uđem, a tamo, u jednoj malo većoj prostoriji uz uzlaz, dvojica igraju šah. Jedan je bio Aleksandar Petković, njega sam zapamtio, drugi je bio čovjek s naočalima; on će mi oprostiti što se ne sjećam imena iako smo i poslije kontaktirali. Njih dvojica igraju šah. I ja se najedanput osjetim fantastično, razumiješ? Jer ja sad sjednem uz njih i kažem — dobar dan, i oni kažu — dobar dan, i jebi ga, sad je ispred mene šahovska ploča, je li? Poslije jedno pet-šest minuta velim onom tipu — oprostite, mogli ste odigrati i bolji potez. I kontakt je bio uspostavljen. A pitaj boga zašto su oni baš morali igrati šah kad sam ja došao u klub.

Tu se snimalo dosta filmova, ali nije baš bilo jednostavno doći do filma. Trebalo je položiti tečaj — položio sam, u komisiji su bili Petković, Babac i jedan dečko za problematiku u vezi s laboratorijem. Imali su onda neku klauzulu da treba nekoliko puta asistirati u filmovima; ja sam već molio neke ljude da me puste na snimanje, da vidim, ali mi se nije službeno asistiralo. Pa je trebalo napisati scenarij, postojao je neki umjetnički savjet i odobravao projekte. A meni se žurilo da dođem do prvoga filma.

U klubu je bila prostorija gdje se montiralo. I gledajući po toj prostoriji otpatke od raznih filmova, zaključio sam da vjerojatno negdje stoje otpaci od svih ranijih filmova. Rekli su mi da toga ima na tavanu, a ja pitam — mogu li montirati nešto od tih otpadaka. Oni kažu — zašto ne, i tako smo s tavana donijeli dvije ili tri vreće pune otpadaka, na šesnaestici, i ja sam

iz toga montirao film koji se zvao *Fatum*, od dvadeset minuta. Bilo je tu ot-padaka gotovo od svih klupskih filmova, no najviše sam uzeo od Kokana Rakonjca, valjda zato što su to bili najkvalitetniji filmovi pa su i restlovi sa-državali najviše dobrih stvari. Održana je onda jedna projekcija *Fatuma*, Kokan je bio zadovoljan, ostali su bili nezadovoljni, bilo je tu nekih mojih montažnih kombinacija. To nije bio snimljeni film, nije imao negativa, bila je jedna kopija, radna, s pikštelama. Izgubila se još dok sam bio u klubu. Nisam imao potrebe da to čuvam, nije ni bilo moje, a ipak, mogao sam ko-piju odnijeti kući...

Uopće, taj fenomen čuvanja strahovito je prisutan i važan. Netko je rekao da se civilizirano društvo ne mjeri po tome kako valorizira neke stva-ri nego po tome kako ih čuva. Za valorizaciju uvijek ima vremena, jasno, ako je materijal sačuvan.

Još nešto. Ni u Zagrebu ni u Beogradu nisam prisustvovao ni jednoj montaži, bio sam na nekim snimanjima, ali to nema veze. Ipak sam brzo i lako montirao *Fatum*. Dobro, to je izgubljeno, ali prvi pravi film snimio sam nakon mjesec dana, u međuvremenu se nije ništa dogodilo, prema tome, kod drugog sam znao isto što i kod prvog.

Odluka da montiram restlove tuđih filmova značila je zapravo želju da automatski anuliram sadržajni plan, onaj, kako sam ga nazvao, drugi plan. Radilo se o materijalu iz trideset-četdeset filmova i svi su se ti kadrovi iz-među sebe miješali, stvarala se neka uvjetna priča utoliko što su spojevi kadrova inicirali neke filmske odnose među osobama i situacijama. Prava priča, *de facto*, nije postojala, što je za klub bila novina.

Nije loše napomenuti, kad smo kod toga, da su filmovi Kinokluba Beograd uglavnom rađeni na priči. Zapravo, najvažniji autori kluba — Makavejev, Rakonjac i Babac — proizašli su iz Pansinija. Bili su oduševljeni Pansinijem. Vidjeli su njegove filmove na festivalu u Splitu, mislim da je to bilo prije nego što sam došao u Beograd, vidjeli su filmove *Brodovi ne pristaju*, *Osuđeni* i druge, pa je to ostavilo traga. Recimo, *Libera* Marka Babca je pansinijevski film.

Onda sam pisao scenarij za svoj film. Pisao sam Tomu Gotovcu u Zagreb da mi pošalje neki predložak knjige snimanja, jer su mi se svi planovi i rakursi izmiješali u glavi, a treba za klub napraviti ozbiljan projekt. U Beogradu se o tim stvarima nije govorilo, jasno, kad su to svi znali. Tako sam nekako napisao scenarij i došao do prvoga pravog filma — *Preludija*. Is-provocirao sam neke ljude iz uprave kluba, napao njihove filmove i rekao da bih ja to bolje samo kad bi mi dali, i tako, iz revolta na moje riječi dali su mi film prije nego je bilo propisano.

Sad je trebalo naći snimatelja, a pošto nisam želio nikoga iz redova starih amatera, dogovorio sam se s Pegom Popovićem, koji je tada imao petnaest godina, vlastitu kameru, i već je snimao neki materijal na nekoj radnoj akciji. Pega je vukao tehničku stranu snimanja, a ja ono što režiser inače vuče, dakle dio snimanja koji se odnosi na kadriranje, izbor plana i ostalo. Obojica smo bili početnici, no *Preludij* je dobro ispao, a tehnički je bio ostvaren izvanredno. Napravili smo fenomenalna pretapanja od osam sekundi, kakva se mogu izvesti isključivo u kameri. Pegina kamera Pathé imala je pomični sektor, mogućnost za vraćanje trake i veliki brojčanik, gdje se moglo vidjeti koliko je kvadrata prošlo. Mi smo to precizno radili

i napravili savršena pretapanja. Petko je poludio kad je to vidio. Bio je tu odmah jedan festival Kinokluba Beograd, stajao sam iza vrata s još nekim ljudima, slušali smo članove žirija — bio je Duško Stojanović, pa pokojni Vladeta Lukić — uglavnom, *Preludij* je dobio prvu nagradu u žanru i bio je proglašen za najbolji film festivala, i to u dosta jakoj konkurenciji.

E, ali prije tog festivala, film je morao proći cenzuru. Onda je cenzura bila obvezna i za profesionalne i za amaterske filmove, dosta stroga. Pri-javljena su za pregled dva filma, *Preludij* i jedan filma Duleta Stefanovića. Ne znam kako se zvao, no sjećam se da je tu bilo scena u kojima se neki momci obračunavaju noževima. Svi su govorili — jebi ga, Dule, nećeš pro-ći cenzuru. A ja sam imao dojam da će biti teža stvar s mojim filmom. Čud-no, jer se u *Preludiju* praktično ništa nije događalo. Imao sam dvije elipse, zasebne, osamljenih muškaraca i osamljenih žena. Svi su kadrovi bili spo-jeni pretapanjima, s tim da su se muškarci pretapali jedan u drugog u konfrontiranju, a žene u krugu. Ti su ljudi sjedili u nekim pilanama, na ru-bovima pločnika, u kavanama, tako su sjedili i gledali u ništa. I stvarno, Duletov je film prošao, moj su film zabranili. Uvukao sam se u projekcijsku kabinu i kroz prozorčice prisluškivao komentare — da je to nepodnošljivo, da zašto ti ljudi tako sjede, i slično. Onda smo se žalili cenzurnoj skupštini, film je prošao, mogao je ići na festival.

Zapamtio sam s tog festivala još jedan događaj. U klub su dolazili mno-gi ugledni ljudi iz kulture, to su praktično bile najbolje filmske manifesta-cije u gradu. Ulica Kluba — Borisa Kidriča — između Bulevara i Slavije, bila je puna auta, mi svi uzbuđeni. Klub je imao vlastito kino, Union, tu su bile projekcije. Ušao sam i vidim da je jedan red prazan. Pitam Petkovića — on je bio direktor kina, vodio ga i od toga živio, a Petko kaže da su taj red rezervirali za Bulajića i njegovu ekipu. Snimali su ili dovršavali *Rat*, to je veljača ili ožujak '60. E sad, u klubu je postojala svetinja koju su svi poštovali — svetinja projekcije. To znači da nema nikakva ometanja dok se film gleda, da publika ne smije znati što se događa u kabini — čak i kad film iskoči iz projektora. To je značilo i red u publici, pravim zločinom smatralo se ako ulaziš dok se gleda, smetaš ili baciš sjenu na filmsko plat-no. A Bulajić sa svojom svitom ulazi usred projekcije, desetak ljudi, i svi prolaze kroz taj snop svjetla... Poslije, sjećam se, bila je u klubu neka za-kuska, Makavejev nas sve upoznaše, kaže Bulajiću da sam ja taj dečko koji je dobio prvu nagradu, a Bulajić meni kaže kako je to formalistički film koji njemu ništa ne znači, na što sam ja rekao da možda njemu ne znači na isti način na koji meni ne znače ništa njegovi filmovi. Onda se Bulajić straš-no naljutio.

Nakon *Preludija* druga je bila *Rezignacija*, mislim da je to bez osobi-te važnosti. Došao je Petko jedne večeri i rekao da ima šezdesetak meta-ra trake, da li će netko nešto snimiti, a pošto se meni snimalo, ja sam se javio. Već kod *Preludija* imao sam ideju da drugi dio bude *Trakavica*, a treći *Avantira, moja gospođa*, samo nisam smio reći da postoje još dva dijela, jer bi rekli — ma kakav omnibus u kinoklubu! To sam poslije snimio i spojio u trilogiju *Suncokreti*. Na Saveznom festivalu u Beogradu Ratko Đurović borio se za taj omnibus, bilo je velikih razgovora i to nije prošlo. Uopće, takva vrsta filmova nije '60. prolazila u Beogradu. Imali smo i pravi obračun na nekom savjetovanju, Oto Deneš je podnio referat koji je Žika

Pavlović napao, bile su to borbe starih i mladih filmaša, ali nekako smo u razgovorima i svađama uspjeli ljude uvjeriti da film nije neki zabran gdje se treba ponašati drukčije, ukočeno. Dobro, trilogija nije uspjela, a mali *Mir* na 8 mm traci prvi put sam radio samostalno, povod je bila prvomajska parada. *Pejsaž* je film u *cinemascopeu*, sa strašnim omjerom visine i dužine, mislim 8:2. Vladeta Lukić donio je neku *cinemascope* kameru i tako smo nešto probali, tu se naravno nisam snašao jer dok gledaš kroz objektiv figure su stisnute, a poslije se raspline i na projekciji izgleda bez veze. Mislim da su zanimljivi *Tragovi čovjeka*, tu sam upotrijebio kratke crne blankove i radio sam po knjizi *Porodica čovjeka* uz nekakve dodatne žive elemente. Mislim da je to fino montirano, možda se varam. *Rondo* je zadnji beogradski film i dobro izgleda. Meni je zanimljivo što sam kao redatelj inicirao sustav svjetla u interijeru koji je u to vrijeme bio gotovo revolucionaran. Imali smo realno svjetlo u toj prostoriji i namjerno nismo radili korekcije ni za jedan kadar, namjerno smo uzeli jednu blendu za cijeli film. To se u interijerima obično ne radi, ali mislim da su rezultati bili izvrsni. A i film za sebe je bio u redu.

E sad, ja te filmove nisam vidio dvadeset godina i teško je nešto reći. *Rondo* sam vidio prije mjesec dana, ima neke sitne greške, ali je dobar. Za *Tragove čovjeka* također vjerujem da su dobri, a trilogija, ako nije dobra, onda je barem zanimljiva.

FENOMEN KINOKLUBA Razgovor s autorom Split, 1980.

Kad se sve sabere, ispada da sam ja jedini dotaknuo tri naša najveća kinokluba, Zagreb, Beograd i Split. Dobro, u Zagrebu nisam ništa radio, ali imao sam običaj da odlazeći iz Beograda u Split uvijek idem preko Zagreba, pa tamo ostanem nekoiliko dana i po mogućnosti svratim u kinoklub. Jedna stvar mi se nije svidjela, obično taj klub nije bio otvoren kad bih ja došao u Zagreb. Onda sam pitao — dobro, zašto danas nije otvoren klub? Kažu mi — ne radi četvrtkom. Ja nikako nisam mogao shvatiti kako neki klub radi samo srijedom, ili utorkom, ili petkom. Zagreb je meni bio prekrasan grad, ne znam, strašno mi se svidalo šetati Tuškancem, Ribnjakom, Maksimirom, Zrinjevcem, to je stvarno dobro sročeni grad. I sad, kako tu može neki kinoklub sad raditi, sad ne raditi? Onda sam shvatio da se tamo rade filmovi nekako u kućnim produkcijama. Pokazao sam poslije veliki otpor kad se to pokušavalo uvesti u Splitu. Mislio sam da je film takav medij koji treba raditi na jednom mjestu, mislim — nek svatko radi svoje, ali treba se češće sastajati, zajedno gledati projekcije, češće razgovarati, zapravo iz dana u dan. Mislim da se tako nije radilo u Zagrebu. Tamo smo se sretali valjda jednom tjedno, a na tim putovanjima od Beograda do Splita imao sam desetak puta sreću da naletim na otvoren klub, ali i kad bi bio otvoren, ne znam, čini mi se da se ni u tim trenucima nije događalo ništa što bi bilo od posebne važnosti. Gledajući sa stanovišta proizvedenih filmova, sve se događalo izvan tih prostora, izvan prostorija kluba. Tako da mislim da tu i ne postoji onaj fenomen koji bi se mogao nazvati fenomenom kinokluba. Postoje naravno tri imena, Pansini, Gotovac i Petek, ali mi se čini da Kinoklub Zagreb nema nikakve zajedničke odrednice kakve se mogu naći u Beogradu i Splitu, pogotovo u Splitu. Barem ja ne vidim u opusu Pansinija, Gotovca, Peteka, Lukasa i drugih nikakve zajedničke odrednice.

U Kinoklubu Beograd postojali su do pedeset devete autorski opusi Babca, Rakonjca i Makavejeva. Dva filma Žike Pavlovića gdje sam ja montažer i komontažer, to su jedina dva njegova filma, imao je još jednu osmicu koju nismo vidjeli. Dakle, ta tri opusa bila su strahovito glorificirana. O *Beloj maramici* Kokana Rakonjca govorili su prave bajke! To je vožnja jednim autobusom i onda jednoj ženi padne nekakva maramica u krilo nekog čovjeka, pa sad — kako će je uzeti, jer mu stoji na nezgodnom mjestu i tako dalje, ruku na srce — Kokan je po vokaciji veliki montažer, o tome ne

treba ni govoriti, samo iza toga nije stajala nikakva velika stvar... Ta tri autora su po meni svi naslonjeni na Pansinija. Kad to kažem, mislim da su u nekim filmovima koristili ono što ja zovem "Pansinijevo kafkijanstvo", recimo, očigledno u filmu *Brodovi ne pristaju*. Jedan Pansini, to znači inteligent, Korčulanin, mediteranac, logično je da je on radeći u Dalmatinskoj zagori konzumirao Kafku, možda ja to samo zamišljam, ali u njegovom filmskom opusu postoji određeno kafkijanstvo, bez obzira na to koliko je njemu Kafka blizak ili ne. I sad su to oni presadili, međutim, nisu imali podlogu za presađivanje takvog jednog vida stvari. Babčeva *Libera* — gdje neka ženska ide po sobi i sad želi izaći iz prostorije a nigdje nema vrata, ili recimo Kokanov *Zid* — isto tako jedna djevojka capka po zidu, na kraju u pretapanjima nekako prođe kroz taj zid, i tako dalje — sve su to meni varijacije na Pansinija, dosta naivne. Da opet kažem Kokan je bio veliki montažer, Babac je bio veliki rutiner u montaži, Makavejev... a šta ćemo govoriti o Makavejevu? Njemu je glavna karakteristika bila visprenost — to je to. Ali ja spominjem te stvari zato što bih želio navesti dva druga autora koji su radili za vrijeme mog boravka u Beogradu: Borko Niketić, Staša Stanojević, njih se više gotovo i ne spominje. A imaju dobre stvari. Niketić je imao *Zemlju*, pa je imao *Sabat*, pa *Ahasfera*, Staša je imao *L i*, tako, to su ljudi koji su radili malo drukčije stvari. Ona zajednička atmosfera kluba, to je pripadalo starijim autorima, ta generacija imala je zajedničku filmsku žicu. A onda je bila, da tako kažem, posebna atmosfera nas mlađih, jer su naši filmovi bili drukčiji, a mi smo imali zajedničku crtu — nismo željeli filmove kakvi su bili oni te malo starije generacije. U svakom slučaju, postojao je klupski život, tu su se svakodnevno vrtjeli filmovi, tu smo se svaki dan sastajali, pa razgovori — svakodnevno i svakonoćno, bila je čuvena kavana Grgeč, koju smo proglasili za *Studio duo*, tu se sjedilo danima i noćima. U Splitu je bila još snažnija, još homogenija filmska atmosfera, ali nije bilo kao u Beogradu — tamo je u klub dolazila velika klapa slikara, pa grupa umjetničkih fotografa, vrtjelo se mnoštvo zanimljivih ljudi.

Distributerski program bio je u ono doba dosta mršav, svi su se dovijali kako da popune program — preko ambasada, putem servis-kopija i slično. Ali oko '59, kad sam pomagao Petku oko kina Union, već smo se oslanjali na naše distributere, samo smo odabirali malo pametniji program nego u drugim kinima, jer smo bili potpuno neovisni. Bilo je to stjecište široka spektra finih ljudi, pa bi se oni, recimo, listom preseljavali iz kluba u kinoteku. U Zagrebu nisam tako doživljavao pohode u kinoteku — da se društvo okuplja u klubu, pa onda veliki dio krene u kinoteku, svi zajedno.

U to vrijeme Beograd se trudio da postane veliki grad, i taj je trud bio božanstven. Bilo je tu mnoštvo ideja. Krenule su neke pretpremijere u kinu Odeon, teško je bilo dobiti ulaznicu, bilo je to i pitanje prestiža, malo građanskih primjesa, u redu, ali i strašna žeđ za kulturom. U kinoteci se opet formirala diskusijska tribina koja je počela sa *Četiri stotine udaraca* Truffaut. Ja sam onda bio mulac, dvadeset jedna godina. A u kinoteci, u Kosovskoj, okupljalo se na tim večerima sve što je nešto znalo o kulturi. To više nigdje nisam doživio: svi ti ljudi sjede u kinoteci, kreće razgovor, i to traje do dva-tri sata, do kasnih ura. E sad prva tribina, netko je sjedio na pozornici za stolom i držao uvodnu riječ, onda vidimo film i sad bi trebao krenuti razgovor: pet, šest minuta tišine, neće nitko govoriti! Ja sam bio

mlad, skroz blesav, Beogradom sam prolazio s francuskom kapom, bračdom, u starom krombi-kaputu, sivim hlačama i crvenom džemperu, tako da su me milicioneri stalno zaustavljali. I ja sjedim negdje u dugom ili trećem redu s klapom iz kinokluba: oni su bili stariji pa su poznavali sve te ljude — ovo je književnik, ono profesor na akademiji... Ja nisam znao nikoga, želio sam nešto reći o Truffautu, a neugodno mi je bilo da se prvi javim. Čekao sam da ustane nekakav Jeremić, ali minute prolaze, neće nitko, i ja ustanem, okrenem se auditoriju i kažem — dobro, zašto se nitko ne javi, kako vas nije sram, pa niste svi takvi tukci da ne znate reći dvije riječi o ovom filmu... Ja crven, pa se zasramio, pa se oznojio, pa sjeo, a onda ustane neki gospodin i kaže — znate, ima pravo ovaj mladić u crvenom džemperu, sad bi stvarno trebalo da počnemo sa diskusijom...

I razgovori u klubu uvijek su bili do zore. To sam poslije prenio u Split, bili su to razgovori koji traju dok traju.



13

VUKOS I ĐUROVIĆ Razgovor s autorom Split, 1980.

U dobru sjećanju ostala mi je još jedna stvar iz života u Beogradu, to je bilo formiranje prvog Fonda. Milan Vukos i Vicko Raspor pogledali su cjelokupni fond kratkometražnoga filma u Srbiji, to mi je Raspor pričao, pa su vidjeli da su to uglavnom filmovi bez ikakve vrijednosti. Izdvojili su Štrbca i još jedno šest filmova, drugo je bilo bez veze, i onda su odlučili da formiraju taj Fond '62. U međuvremenu djelovao je i Centar za stručno osposobljavanje filmskih radnika, Raspor je bio direktor: to je trajalo samo četiri semestra. Iz kluba dolazili smo Petko, Lazić i ja. U centru je bila fina atmosfera, režiser iz Zastava filma, neki asistenti, nas pedesetak. Ratko Đurović predavao je jugoslavensku književnost, Vojislav Ilić svjetsku, a Lazar Trifunović povijest umjetnosti, gostovali su Sakač i Matković, Duško Stojanović imao je povijest filma.

Jedne večeri usplahiri se Petko po klubu, javio se, kaže, Vukos i rekao — pripremite mi projekciju, dvadesetak vaših filmova, dolazim večeras u osam. Onda smo mi nekakvu furunu nabili drvima i ugljenom, oribali pod, Petko je spremio projektore. Ljudi su došli, sjeli, mi vrtimo filmove, a oni kažu — bravo! E sad, nisu nam tražili nikakve scenarije, gledali su naše filmove — i to je ono pravo. Jer sistem natječaja preko scenarija — to su velike pizdarije. Umjesto da stavljaš scenarista u prvi plan, moraš gledati režiserski opus. Ako imaš deset filmova iz kojih proizlazi da zaslužuješ jedanaesti — evo ti jedanaesti! Nego, pogledaju oni projekciju i kažu — dat ćemo filmove Rakonjcu, Žiki Pavloviću, Babcu, Martincu i Staši Stanojeviću. I jebi ga — gotovo! Dogovorili smo se šta će tko raditi, ja sam izabrao *Lice*. Staša je izabrao taj *L*, on je praktički presnimio svoj amaterski film jer je stvarno bio dobro napravljen, a Kokan, Babac i Žika svoje su filmove poslije spojili u *Kapi, vode, ratnici*. Kakva je to bila divna večer! Vukos je sve pogledao i rekao — vi ćete dobiti profesionalne filmove. Šesti film dobio je Kosta Bradić, i te godine, '62, nitko više nije dobio film. I sad, svi redatelji iz Dunav filma koji nikad nisu ozbiljno shvaćali klub svi počnu dolaziti k nama... Ratko Đurović nas je jako volio, nastojao nam je pomoći, i meni posebno. Neću reći da sam bio gladan, ali dosta sam loše živio, pa mi onda Ratko namjesti jedan film, mislim za kombinat Belje, nešto o pšenici. On mi kaže — snimi taj film o pšenici, a ja odgovorim — ma kog ću boga raditi taj film o pšenici, svaki drugi dan jedem jedan par viršli, a sad

da snimam film o pšenici! Ne ide, meni ide *Preludij*, pa jebi ga, pšenica mi ne ide! Onda mi je Ratko dugo tumačio da takve stvari mogu raditi, da moram preživjeti, volio me zbilja kao sina. Kad sam napravio *Lice* i krenuo u Split na ljetovanje, praktički sam imao dogovoreno da se 17. rujna vratim u Beograd i radim jednu tetralogiju o pjesnicima — to su bili Ujević, Šimić i tako. Da sam se tada vratio, sve bi išlo nekim drugim tokom, ja bih živio u Beogradu i radio filmove u Beogradu. No dogodilo se da sam otišao na operaciju bruha i ostao u Splitu. Kinoklub Beograd je sa sredstvima Fonda uspio nekako skrpiti sve te filmove, jasno bez honorara, jer za to nije bilo dosta love. Onda se pojavio Danko Samokovlija, direktor Sutjeske, i ponudio honorare da otkupi te filmove. Uglavnom svi filmovi — osim *L* — prešli su Sutjesci, poslije sam čuo da se Društvo filmskih radnika Bosne i Hercegovine bunilo, pa je ta praksa zaustavljena.

PLES NA KIŠI

Student, Beograd, 1961.

Ples na kiši je film o trostrukom snu. On je mnogo više psihološki prikaz ljudske nemoći nego historijski prikaz "događaja" Maruške, Petra i malog "malog šaptača"...

To je film o željama i razočarenjima, film o suncu i radosti bijelih trenuta i film o kiši i splinu crne beskonačnosti. To je film o ljudskim lažima i ljudskim naporima. O ljudskoj vjeri, o kompleksima, o mogućnostima i o smrti. To je napokon film o ljudskoj duši i o ljudskim nagonima, poslije gomile neinventivnih *filmova* o beznačajnim događajima. Maruška kaže: "Ja mrzim stvarnost, ja hoću drugu svoju stvarnost." Maruška se ubija i smiješi se: "I opet hoću da se vozim po mojoj dragoj livadi. Tamo gdje nije opasno biti čovjek..."

Maruška moli: "Idemo tamo gdje je sunce, ovdje uvijek kiša pada. Idemo na izlet..."

Maruška je valda više od trideset godina priželjkivala taj slobodni pejzaž. Maruška "putuje" tim slobodnim pejzažom, kočijaš joj priča o njenoj crvenoj kosi, bijeli konj je pred njima. Maruška nema "prošlost", ona nema "sadašnjost". Sa nešto više tuge napušta nas, kao De Sicini dobri ljudi, koji traže vedar dan i vrijeme u kojemu čovjek čovjeku neće biti neprijatelj.

"Mali šaptač", koji je prati po pljusku, praznim eksterijerima, pati zbog rastanka, koji je zaljubljen u nju, dvadesetogodišnjak, kojega čeka sanatorijum, ali koji će se "vratiti", "mali šaptač" je njen dobri naivni dečko, koji hoda bešumnim koracima, koji je ne pritiska na zemlju kao ostali i koji voli njenu dugu raspletenu kosu.

Ni on nije od ovoga svijeta.

Petar i starac su tu. Oni ostaju.

Seksualno opterećeni drže se za zemlju.

U fiziološkim prohtjevima i tjelesnim uzbuđenjima iz dana u dan kruže. Da li se bore? Kuda idu? Jedan na izmaku života, drugi na početku, oboje pod pepelom prohtjeva kojima ne gospodare, u vlasti afekata kojima se ne odupiru, žive u prošlosti.

Petar: "Niko nije nikome kriv. Ovaj svijet je ipak najbolji svijet jer je jedini svijet."

Tom olovnom rijekom budućnosti i prošlosti, rijekom Maruške i Petra plove "zaslugom" Boštjana Hladnika još dva naivna lika, plovi još jedan

neubjedljivi motiv "čiste" ljubavi, lajtmotiv jednog dječaka i jedne djevojčice koji plešu po kiši i zbog kojih je promijenjen neuporedivo uspjeliji naslov D. Smolea "Crni dani i bijeli dan". Nismo uspjeli odgonetnuti da li su podsmijeh ili kredo koji svojom prazninom nervira.

To je tkivo, ali pošto Hladnikov film nije film-kronika, nego film-pjesma, nizanjem prividnih događaja ne bi objasnili ništa pošto film nije građen na njima već na osnovnim nepromijenjenim temama, koje se neprekidno variraju.

Razmišljajući o njemu ne razmišljamo o "mogućnostima" već o "zvučnosti"...

Sagledavajući ga ne sagledavamo broj epizoda već kvalitet "motivskog" rada.

Pamteći ga ne pamtimo "odvijanja" već "rješenja"...

Hvaleći ga i negirajući ga ne hvalimo niti ne negiramo njegovu zanimljivost već njegov metod.

Zato se obratimo napokon i formalnim konstatacijama.

Hladnik nas ovim filmom nije uspio uvjeriti u vlastiti filmski put. Zasad kod njega nismo prepoznali pretenziju zaobilaženja ustaljenih "oblika" kao što smo je prepoznali kod Michelangela Antonionija i Roberta Bresona.

Ako i priznamo Hladniku sasvim izuzetnu kombinatorску sposobnost ne možemo a da ne čujemo preglasne i pomalo banalne odjeke nadrealizma, ekspresionizma, kamernog manira mladih Francuza i izvjesnih kazališno-filmskih montažnih "noviteta".

Od gomile nadrealističkih detalja, koji pritiskuju pretencioznošću zapamtiti smo neke:

- stolica za ljuljanje, u pokretu, odvratno škripeći, sa sinhronim izlivanjem vode iz česme u bokal...
- britva preko lutke koju Petar pronalazi u "kući njegovih vizija"...
- elipsasta pukotina u vratima, sa okom koje promatra...
- prenaplašeni šum srkanja juhe, rezanja šnicla, prenaplašena milovanja čaše prstima...
- momak sa cvijećem, koji prati djevojku sa dječjim kolicima...
- čajnik, modeliran poput ženskog trbuha, sa mlazom tekućine, ponovo britva, djevojčica koja pozira u razredu, na času crtanja, raširenih koljena, kao povod za Petrove retrospektive...
- kočijaš koji bijelim konjem vozi bijele kokoši (Buñuelova opsesija)...
- truli stolnjak, pod Petrovim prstima, kada govori o starosti...

Iz gomile ekspresionističkih detalja:

- zidovi prislušuju, stanari na stepeništu vrebaju...
- sunce koje se pojavljuje prije Maruškinih snova i odlazi pri pojavi "malog šaptača"...
- bjesomučni lavež pasa, čudna zavijanja u sumraku...
- mrtvački sanduci koji "šetaju" u krug...
- Maruškina ruka, koja se dugo otima stisku, kao riba, a onda se prepušta...
- grobari koji je odnose stubištem (kao sa stranica F. Kafke)...

I napokon dva tipično kazališna rješenja:

- "posjetioci" koji nalaze Marušku mrtvu, vraćaju se i na stepeništu je susreću kako se uspinje (zatekli su se tu dok Maruškina sustarnarka priča o njezinu povratku, pa postaju i fizički *svjedoci* događaja)...
- dječak Petar pojavljuje se iza leđa Petrovih, koji priča o sebi i u sredini njegove sobe uspenra se na improvizirano drvo...

Hladnik nije pomirio (što je i nemoguće) sva ta raznostijska rješenja. Ona štrče kao samostalne grupe iz "tijela" filma. On je očito svojim prvim djelom želio pokazati sve što zna, pa se razmetao svim i svačim slažući mozaik. Ipak to je film koji uzbuđuje. To je film, koji je daleko iznad svega onoga što nam je naša produkcija dosa servirala. (O ostalim našim filmovima nije vrijedno ni da se govori). Iako nas nije zaprepastio novim "zvukom", taj je film bar svjedok velikog ukusa pri odabiranju, svjedok Hladnikovog poznavanja filmske dramaturgije, filmskih efekata, montažne tehnike itd. Pošto se i u svjetskoj kinematografiji mogu na prste izbrojati izuzetna djela, za nas, koji smo još uvijek, nažalost, početnici, je najvažnije to da možemo pokazati nešto što je oslobođeno početničkih naivnosti i osnovnih neznanja à la Bulajić, à la Štiglic, à la Petrović itd.

Po osjećanju ritma i po pripravnosti da sluša svoj glas (bez obzira na greške i izvjesne dugove prošlosti) u jugoslavenskoj zvaničnoj kinematografiji nema ličnosti koja se može približiti Boštjanu Hladniku. Bez obzira na sjenke već umrlih vrijednosti i ponavljanje principa već preživjelih filmskih epoha, on je najperspektivniji "gospodar" filmske trake u nas. U nadi da će slobodniji — nego što je uobičajeno — ton njegovog filmskog koraćanja probuditi zaspale filmske forume, iskreno se, usprkos svemu, zahvaljujemo Boštjanu Hladniku.

SUNČANICA BIJELOGA KONJA
Elipse, Novi Sad, 1962.

u stravi bdijemo blijedi
 i u sjećanju na umiranja

zgrči suhe usne robe
 pepeo u kosi

smotaj ruke oble
 zanos dječjih naklapanja

grobe grobe razjapi se
 sve je propupalo iz mene

kao probodene junce ovo nas brsti sunce
 ostao je bijeli konj i jedna vlažna kap

ovo nas brsti sunce i
 u meni je najintimniji moj

da... bitko usijan slap
 u meni je... sa neba pršti

čudnovati san u koji nikada ne vjerujemo
 i sjećanje na umiranja

dodir prstiju starih djevica
 i pepeo u kosi

biaga svjetlost pod prozorom
 zanos dječjih naklapanja

da... sve je propupalo iz mene
 kao ogromna sjenka koju ne smijem ispričati

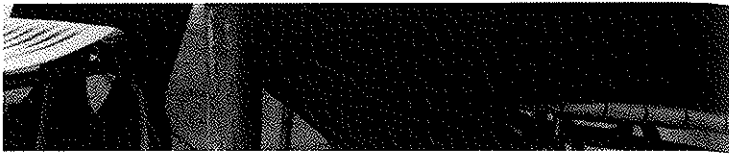
ostao je bijeli konj
 u meni je najintimniji moj

sve rane i sav osmijeh odjednom
 u meni su... sa neba pršte

i jedino je on neuprijan
 i sjećanje na umiranja

on čista sjeta gorka snažna
 i pepeo u kosi

On... čudnovat kao disonance
 taj moj bijeli konj



Pisanje scenarija
ispred Bellevuea



16

PISANJE

Razgovor s autorom
Split, 1980.

Zašto sam se počeo baviti filmom i pisanjem pjesama, čak nekako u isto vrijeme? Pisanje o filmu, to nikada nisam uzimao kao neku ravnopravnu vokaliju, napisao sam jedva desetak tekstova.

Očigledno me privlačilo to što se naziva umjetničkim djelom, zato što jedno kreativno djelo, zapravo, ispovijeda nekakve unutrašnje tokove ljudskog bića. Kako sam imao specifično djetinjstvo, specifičnu mladost dobrim dijelom provedenu iza ovih rebrnica-roleta, dobrim dijelom u određenoj distanci prema vanjskom svijetu, dosta je logično da se takva osoba željela eksponirati nekim umjetničkim djelom. Zašto ipak pisanje pjesama i pravljenje filmova? Mislim da i to treba pojednostavniti. Ja sam kao potrošač došao najprije u dodir sa knjigama, onda s filmovima. To što sam studirao arhitekturu ne znači da sam došao u kontakt s arhitekturom. Nisam putovao izvan Jugoslavije pa nisam mnogo toga vidio, a arhitekturu je i inače teško shvatiti kao umjetničko djelo. Od početka su nam govorili — a to je vjerojatno istina — da je arhitektura pola umjetnost, a pola tehnika. Možda je danas još veći postotak u korist tehnike. Stari Grci nekad su je zvali majkom umjetnosti, ali mislim da u vrijeme kad smo mi studirali, i poslije, zaista nije bilo razloga da se arhitektura vidi kao čisto umjetničko djelo, dakle ono koje može ispovijedati čovjekovu unutrašnjost. I s muzikom sam došao u kontakt kao potrošač, u Beogradu sam se kretao među studentima kompozicije, išao na koncerte. No kod muzike su neke druge stvari u pitanju. Zahtijeva se dugogodišnje, mukotrpno predznanje, dakle bavljenje muzikom treba početi negdje u devetoj ili desetoj godini. To me dakle mimoišlo stjecajem okolnosti, a nisam posjedovao ni odgovarajuće fizičke komponente kao što je takozvani sluh. Slikarstvo sam gledao u Zagrebu, pa u Beogradu, tamo je u ono vrijeme bilo dosta gostujućih svjetskih izložaba, imao sam među beogradskim slikarima dobre, zapravo najbolje prijatelje. Recimo, ljudi iz Medijale, pa Borko Niketić, Ivo Popović, onda Ljuba Popović, zatim kratki, ali korisni susreti s pokojnim Šejkom, pa neki sporadični susreti sa Glavurčićem. Nekako u to doba, šezdesetih godina, izvršio sam nekakvu svoju privatnu podjelu umjetnosti; meni se i danas ta podjela sviđa iako je sasvim uvjetna.

Rekao sam da postoje tri kategorije umjetnosti. Prvo, takozvane direktne umjetnosti — to su film i muzika. To su umjetnosti koje tuku na kom-

pletan organizam onog trenutka kad se odvijaju. Kad si na koncertu i u kinodvorani. Tuku na organizam negdje u sredinu, u težište tijela; to je negdje tu u blizini želuca. One praktički ne tuku kao što ljudi misle na uho (muzika) i na oko (film), nego na cijeli organizam, i izravne su jer je transmisija između izvora zvuka i slike i čovjeka vrlo kratka. Mislim, reakcija je munjevitna. Zbog toga se događa da ljudi plaču na koncertima ili u kinodvoranama.

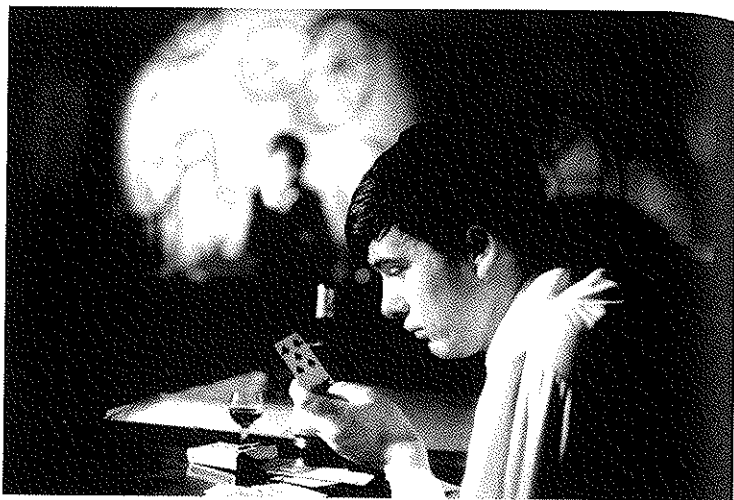
Moj beogradski cimer Ješa Dengeri kaže — jesi li ti ikad vidio čovjeka da plače pred nekom slikom? Rekoh, nisam nikad. Slika može biti dobra ili loša, ali da se plače pred slikom, to mi nije jasno. Rekao sam dakle da su film i muzika direktne umjetnosti, a postoji i ona srednja unjetnost koju sam nazvao asocijativnom. To je literatura, asocijativna zato što tu postoji pretvorba, naime, slova ne djeluju neposredno kao film i muzika. Slova su samo simboli nekog drugog znakovlja koje ti se u glavi pretvara, a za to treba neko vrijeme. Stvaraju se asocijacije, ali to nisu ova slova nego je to smisao slova, sasvim jedna druga stvar. Znači, literatura ne tuče direktno, ona se pretvara. Jedno se znakovlje pretvara u neko drugo znakovlje i neko drugo značenje. I to sam nazvao asocijativna umjetnost. Još postoji treća kategorija, fizička umjetnost. To su slikarstvo i kiparstvo, likovne umjetnosti. Čak sam govorio — odsjeci slikaru ruku, nema slike! Pa ne može slikar govoriti drugom kako da naslika njegovu sliku. Ima nešto u tome. Skladatelj može govoriti drugom skladatelju kako da zapisuje note, filmski režiser može govoriti drugom čovjeku kako da mu režira kadar — ako je on slučajno nepomičan, ali slikar ne može govoriti drugom slikaru kako da mu naslika sliku. Nema ruke, nema slike. Znači, slika mu je u ruci. A jebem ja umjetnost koja je u ruci. Zato sam to zvao fizičkom umjetnošću. I to je valjda bio jedan od razloga zašto nisam ozbiljno shvatio slikarstvo. Mislim, volio sam strašno te ljude koji su se bavili slikarstvom, to su obično čisti ljudi, mislim, ako su slikari. Oni koji nisu slikari, to nema veze, je li? Ali ovo su ljudi čisti i to su fine stvari — slike. Fine su stvari, ali nekako meni je to bila umjetnost drugog reda.

Znači, kao konzument, ja sam nekako najpotpunije bio vezan za film i knjige, pa je dosta logično — tu je sad i onaj fenomen šaha, ona količina otpora u meni, protesta, element borbe i drugo — da jedna takva figura nakon određene faze konzumiranja i sama pokuša to napraviti. Pitanje talenta nije me zanimalo. Da je sve to ispalo loše, da nisam imao nikakvog talenta, ja bih to svejedno pokušao, to s pisanjem i snimanjem filmova. Sad se postavlja pitanje zašto nisam jednu od tih stvari napustio? Po onome kakve sam filmove pravio, očigledno je da ti filmovi nisu nikad imali veze s nekom literarnom tradicijom, oni su se zasnivali na kinestezi, na čistom filmskom efektu. A poezija — sukus literature, je li — tu se stvara najveći mogući koncentrat literarnog efekta. To me privuklo. Ima masa slučajeva da su ljudi pisali i poeziju i neke druge literarne oblike; ja to nikad neću moći shvatiti, vjerojatno u životu neću napisti ništa drugo nego pjesmu. Pošto su to dvije potpuno različite stvari, pošto poezija govori jezikom koji nije filmski, a film govori jezikom koji nije pjesnički u tom smislu, onda mi se čini da nije bilo nikakva razloga da se jedna stvar ostavi radi druge.

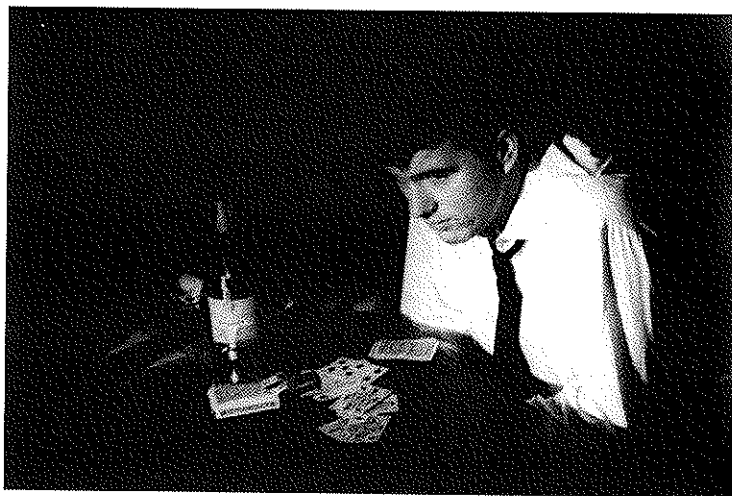
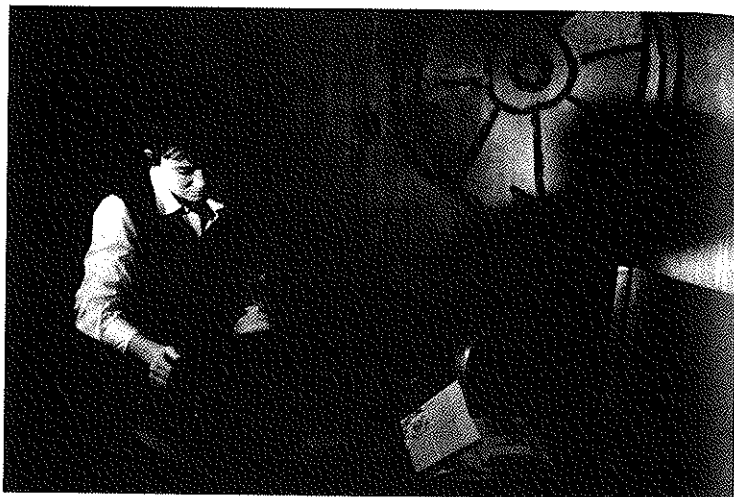
Ima tu još nešto zanimljivo, to pitanje prestanka pisanja. Slučaj Rimbauda, recimo, vrlo rijedak u umjetnosti: mislim, dečko napiše nešto genialno i kaže — više neću pisati. Dobro, te su Rimbaudove pjesme genialne,

ali to je ipak rijedak fenomen, jer praktično nema nekoga velikog razloga da bi se prestalo pisati. Kad čovjek prestane pisati, mora se nečim drugim baviti. Rimbaud je bio krasan primjer za sve buduće pjesnike. Naravno, nijedan pjesnik ne misli da pisanjem spašava svijet, ali svijet se ne spašava ni svim onim drugim stvarima. Rimbaud je prestao pisati — pa što je onda radio? Zajebavao se po Africi, radio je stvari koje nisu ni malo pametnije ni logičnije ni korisnije, je li, ni čistije; radio je stvari koje nisu bile nikakav razlog za prestanak pisanja. Rimbaud je velika pouka. Zbog toga mislim da poslije njega nijedan pjesnik koji je nešto značio nije prestao pisati. Prestali su pisati kad su se ubijali, a ne ovako kao Rimbaud. Zato, kad sam već počeo pisati, ja ću vjerojatno pisati dok budem mogao, i vjerojatno ću snimati filmove dok mi dopuste.

Još je jedna stvar zanimljiva, tu probija moja, uvjetno rečeno, prakticistička crta. To nije samo nagon za samodržanjem, onim samoodržanjem koje ima hedonističku primjesu, jer meni je strano hedonističko osjećanje, hedonistička misao. Imao sam nekoliko čudnih razgovora, finih razgovora s doktorom Milošem Đurićem. Moja je sestra prešla iz Zagreba u Beograd i tamo nastavila studirati klasičnu filologiju, pa sam tako došao u kontakt sa dva fina čovjeka. Jedan je bio profesor Budimir, slijepi profesor koji je predavao latinski, i profesor Đurić koji je predavao grčki. I Đurić, golemi čovjek, krupan, razumiješ, bio je strašan poštovalac grčke kulture i svojim fizičkim izgledom govorio je da je zapravo reprezentant hedonističkog pogleda na svijet. Ja sam u sebi nosio ukorijenjenu kršćansku tradiciju, mislim, meni hedonizam nikad nije bio blizak, i zato kad govorim o prakticizmu, ne govorim o nekom prakticizmu u hedonističkom smislu, o nekakvom fizičkom prakticizmu. Mislim na, uvjetno rečeno, čuvanje duhovne odstupnice. Smatram da čovjek mora svoj život otkupiti, da svojim životom mora vratiti dar, dar koji je život. Dakle, mora se otkupiti, mora uložiti nešto u taj život, ne može tek tako naprosto živjeti. Rekao sam prije da ću pisati dokle budem mogao, a da ću snimati filmove dok mi budu dali. Odmah sam bio svjestan, na samu početku, da ne možeš tek tako snimati filmove — a pisati možeš. Pisati uvijek mogu, a snimati filmove — ako mi dadu. I to je jedan od razloga što sam nastavio pisati.



Ivan Martinac:
Armagedon ili kraj, 1964.



17

KINOKLUB SPLIT Razgovor s autorom Split, 1980.

Značenje kinokluba Split još nije procijenjeno kako treba: postoji tu velik broj nepoznatih ili nedovoljno poznatih imena i filmova, sve što imaju drugi klubovi ne može se mjeriti s tim opusima.

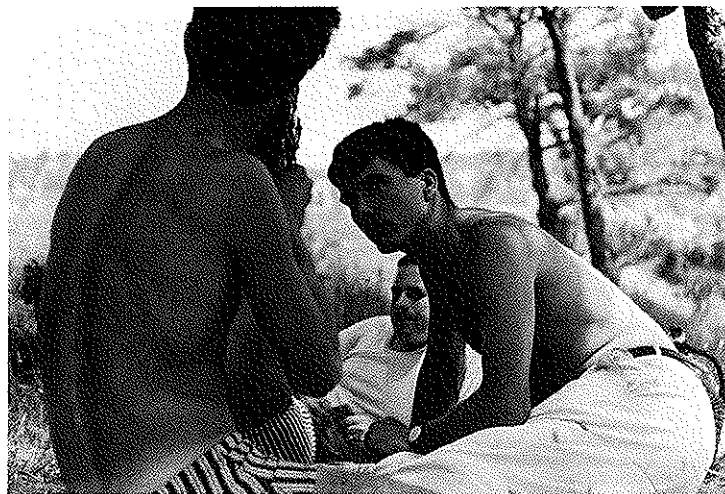
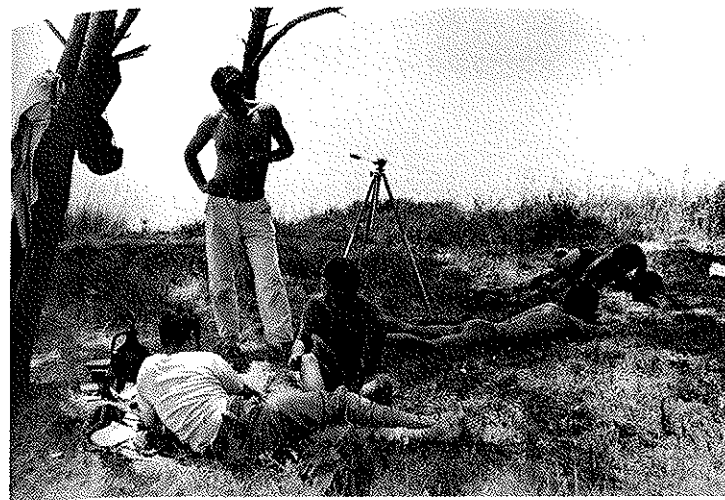
Najprije jedan izniman autor, Vjekoslav Nakić, koji stjecajem okolnosti i nekakvih čudnih svojevremenih igara nije postao majstor amaterskog filma, snimao je još nešto u Beogradu, sada je u Engleskoj doktorirao, na kemiji, no on ima strahovit opus, devetnaest ili dvadeset filmova, *L'abandon*, *Tetraedar* i druge, čitava jedna autorska figura. Tu je Zafranović. Pa onda Crvelin, bogomdani montažer kome su neizgledom tri filma izgubljena, *Novi život*, *Beton* i još jedan, ali se mogu vidjeti njegovi montažerski pothvati u filmu, recimo, *Ribarska noć*. Pa je tu Kursar, njega ne treba suditi po profesionalnoj fazi jer ima nekoliko dobrih amaterskih filmova. Govorim samo o mojoj generaciji, a sad su tu i ovi mladi, evo, od 1968, kad sam se povukao, oni su navukli oko sto filmova! Nije to samo impozantna količina, ima tu autorskih imena sa sjajnim opusima.

Kad sam ja došao u Split, ti su dečki imali po petnaest, šesnaest godina, nisu mnogo znali o filmu i nije se mnogo radilo. Još mi je Petko u Beogradu govorio — kakav si ti neki čudan Splitsanin kad radiš filmove, oni tamo u Splitu ništa ne snimaju. Tu sam ja dva puta povirio na vrata kao gost, najprije *Meštrović*, koji nije bogznašto, pa *Monolog o Splitu*, a prije je Mate Bogdanović snimio dva filma također kao gost, *Karneval podno Marjana*, 1955, i *Čabar glava*, 1957, zapravo tehnički podvig, amaterski lutka-film... Onda je '61. krenulo s *Nedjeljom*, to su Kursar i Zafranović režirali, a Verzotti je snimao. Došao je Nakić s fakulteta, pa još neki, Crvelin, Pivčević, i sad, '62, dolazim ja nakon te nesreće s operacijom, koliko-toliko pečen u filmskom poslu; tako smo počeli pričati, a oni su poslije razvijali, svaki od njih ima svoju ličnost. Skupilo se dakle šest-sedam ljudi iste generacije, svi su zajedno rasli i tako je puklo — velik broj filmova u kratkom razdoblju.

E, tu su razlike. U Beogradu, prva garnitura autora imala je neke svoje odrednice, a mlađa grupa imala je nakakve antidrednice. U Zagrebu je Pansini bio rodonačelnik, ali onda se Gotovac pojavio kao čovjek iz drugog vica, i to što je prethodno bio Pansini — to Gotovcu nije značilo ništa. A u Splitu se istovremeno formiralo opće duhovno jedinstvo i suprotnosti koje su se unutar tog jedinstva razvijale. Postojala je jedna temeljna atmosfera.

Recimo, moji su filmovi među sobom različiti, ja sam različit autor od Zafranovića, Zafranović od Nakića i tako dalje, ali postoji jedan blok, nekakav atmosferski blok koji pritiska i sjedinjuje sve te filmove.

Mi smo svojevremeno govorili da je Split najsnimljeniji grad na svijetu. Pa stvarno, imaš u Beogradu ili Zagrebu masu filmova koji su locirani negdje u tim gradovima, a zapravo su mogli biti napravljeni bilo gdje drugdje. A imaš malokoji film u Splitu, ako je rađen u eksterijeru, da tu nije sto posto Split, kao osnovni doživljeni fenomen.



Omnibus *Sedmogjica* (1966) čine filmovi *Podne i Kad se gadovi zaljube* (Ivan Martinac), *Poslije toga otputovao sam* (Ranko Kursar), *Možda ga nije ni bilo* (Krešimir Buljević), *Maestro!* (Lordan Zafranović), *Pet* (Ante Verzotti) i *Nema više vina* (Martin Crvelin).

18

DIPLOMA O ZVANJU MAJSTORA AMATERSKOG FILMA

Dodijeljena u studenom 1964. u Beogradu,
uručena u prosincu 1964. u Ljubljani.*

* Priredivaču nedostupna, možda i izgubljena ili uništena.

19

AMATERSKI FILMOVI IVANA MARTINCA (II) Kinoklub Split, 1960 — 1968.

Meštović (egzaltacija materije)

s, r, m — Ivan Martinac, k — Mladen Nožica
16 mm, c/b, 7 min 31 sek 23 fot.
p — Kinoklub Split, 1960.

Monolog o Splitu

s, r, k, m — Ivan Martinac
16 mm, c/b, 7 min 21 sek 2 fot.
p — Kinoklub Split, 1962.

Priča

r — Lordan Zafranović, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b
p — Kinoklub Split, 1963.

Aura

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b, 6 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1963.

Abaddon

s, r, m — Ivan Martinac, k — Mihovil Drušković
8 mm, c/b, oko 9 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1964.

Armagedon ili kraj

s, r, m — Ivan Martinac, k — Mihovil Drušković
8 mm, c/b, oko 11 min
p — Kinoklub Split, 1964.

Mrtvi dan

s, r, m — Ivan Martinac, k — Mihovil Drušković
normal 8 mm, cb, oko 8 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1965.

Amindra

s, r, m — Ivan Martinac — k — Mihovil Drušković
8 mm, c/b i kolor, oko 8 min.
p — Kinoklub Split, 1965.

Angelus

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, c/b i kolor, oko 9 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Oaze

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, kolor, oko 10 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Ljeto bez ljubavi

R — Mladen Nožica, m — Ivan Martinac
16 mm, kolor
p — Mladen Nožica, 1966.

Podne

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b i kolor, oko 6 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Kada se gadovi zaljube

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b i kolor, oko 12 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Ping-pong

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b, oko 11 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Život je lijep

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b, oko 10 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Čuvaj se psa

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b i kolor, oko 6 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Sanjao sam smrt

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, c/b i kolor, oko 3 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Elipse

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, c/b i kolor, oko 5 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Ja gledam smrt, smrt gleda mene

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, c/b, oko 2 min 20 sek
p — Kinoklub Split, 1966.

Nestalo lice — umrlo lice

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti i Ivan Martinac
8 mm, c/b, oko 7 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Manekeni

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, kolor, oko 3 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1966.

G-12

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b i kolor, oko 4 min
p — Kinoklub Split, 1966.

Autoportret

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b i kolor, oko 2 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1966.

I'm Mad

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, kolor, 4 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1967.

Svi dani će susresti svoj kraj

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b, oko 6 min
p — Kinoklub Split, 1967.

U tome oni vide slobodu

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b i kolor, oko 5 min
p — Kinoklub Split, 1967.

Lijepo je imati grobnicu — vječnu kuću

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, c/b, oko 9 min
p — Kinoklub Split, 1967.

U sjećanju odjekuju koraci

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, c/b i kolor, oko 6 min
p — Kinoklub Split, 1967.

Dno je stid i sramota

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, c/b i kolor, oko 7 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1967.

U tihom se cvijetu neke vatre pale

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, kolor, oko 5 min
p — Kinoklub Split, 1967.

Sjećanje na Armagedon

s, r, k, m — Ivan Martinac,
8 mm, kolor, oko 6 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1967.

Atelier Dioklecian

s, r, k, m — Ivan Martinac,
8 mm, c/b, 7 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1967.

I Like the Film

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, c/b, oko 8 min
p — Kinoklub Split, 1967.

Polarna projekcija

s, r, m — Ivan Martinac, k — Ante Verzotti
8 mm, c/b, 4 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1968.

Sve ili ništa

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, c/b i kolor, 10 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1968.

Postludij

s, r, k, m — Ivan Martinac
8 mm, c/b, beskonačna filmska vrpca ("petlja"),
projekcija traje od 3 do 7 minuta
p — Kinoklub Split, 1968.

666

ko-režija sa V. Nakićem, R. Kursarom, M. Crvelinom,
A. Pivčevićem i A. Verzottijem
8 mm, c/b i kolor, 6 minuta (svaka storija po 1 minutu)
p — Kinoklub Split, 1968.

Poslijepodne na putu za Emaus

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
8 mm, kolor, oko 3 min 30 sek
p — Kinoklub Split, 1968.

Napomene:

Filmovi *Aura*, *Abaddon*, *Armagedon ili kraj*, *Amindra* i *Angelus*
čine "A seriju".

Filmovi *Podne* i *Kad se gadovi zaljube* dijelovi su *Sedmologije*.
Ostali filmovi *Sedmologije* su: *Poslije toga oputovao sam* (Ranko
Kursar), *Možda ga nije ni bilo* (Krešimir Buljević), *Maestral* (Lordan
Zafranović), *5 (pet)* (Ante Verzotti) i *Nema više vina* (Martin Crvelin).

Filmovi *Ping-pong*, *Život je lijep* i *Čuvaj se psa* čine "Slobodnu seriju".

Filmovi *Sanjao sam smrt*, *Elipse* i *Ja gledam smrt, smrt gleda mene*
čine "Kratku seriju".

Filmovi *Svi dani će susresti svoj kraj*, *U tome oni vide slobodu*,
Lijepo je imati grobnicu — vječnu kuću, *U sjećanju odjekuju koraci*,
Dno je stid i sramota i *U tihom se cvijetu neke vatre pale* čine
"Suludu seriju".

s — scenarij m — montaža
r — režija g — glumci
k — kamera p — proizvodnja

AMINDRA: DEVETA PJESMA
Elipse, Novi Sad, 1962.

dao sam ti krvi da se rodiš
bljeskom... u mladom bijesu opet
a ja sam sjena smežurana... propet
izmoždjeni brode jadni sa mnom sad u magle ploviš

Amindro
aveti igraju rubom
i mrtvi kapetan...kažnjavaju zubom
zoru kockaju palubom... Amindro

gle žita plodna
i mjesec... pa šta i mjesec
na pramcu mračni i zgasne mašta masna i mjesec
kad krv je vodna

Amindre sivi stas
mrtvim morem do luke
mrtve ljulja nas tamo gdje koštane ruke
sapijnu glas... u sjetu i uveli spas

a ti plavooka
dao sam ti krvi da se rodiš
da o živom srpu opet brodiš
iščupaj strijelu blistavu iz boka

Adamovu
peče vrelin krijesom... i oči
žari... i bubri... i mekše je ipak poći
sanjat na plavom koru

krov moj
je krme zvek
a duši lijek
pramca poj...

AMINDRA — Popratni tekst
iz istoimenog filma, 1965.

Amindra je brod na kojem se umire, a mornari žive u u očajničkom strahu jedan od drugog.

Amindra je brod smrti.

U toku posljednjih osamnaest mjeseci na brodu je ubijeno — ili je počinilo samoubojstvo — šestero ljudi, članova posade, a još se nije doznalo tko je ubojica ili tko je ljude koje nije sam ubio otjerao u smrt.

Kronika Amindre počinje oktobra 1963, 11. oktobra 1963.

Arold Paltinen, dvadesetosmogodišnji mornar, Finac, inače miran čovjek, odjednom je poludio i počeo da juri po brodu progoneći svog nevidljivog neprijatelja i pucajući iz revolvera. Ulovili su ga iz zasjede i vezali za krevet. Iskricali su ga u luci Bilbao u Španjolskoj.

Plovidba Amindre nastavljena je uobičajeno, što znači da je posada gotovo čitavo vrijeme bila pijana i nije bilo dana kad nije dolazilo do strašnih tučnjava među mornarima. Nakon Španjolske, Amindra se dotakla nekoliko luka u Karipskom moru.

1. novembra 1963. mornar Miguel Kavakos izbezumio se od alkohola i u luci Port of Spain skočio je preko ograde u more. Jedva su ga izvukli.

20. novembra 1963. Miguel Kavakos je opet skočio s broda u luci Guadalupe. Jedan dio posade vidio je Miguela da skače u more, ali uopće nije na to obraćao pažnju. Tek kada je kapetan uperio na njih revolver — kapetan iznimno nije bio sasvim pijan — pristali su da ga izvuku iz mora.

5. januara 1964. vidjevši da posada krade terete s broda, kapetan Etvil optužio je jednog mornara kao kradljivca. Mornar mu je rekao da je prljavi lažov, kapetan ga nije kaznio, i sve je ostalo na tome.

13. januara 1964. dvojica slijepih putnika ukricali su se na brod u Karipskom moru i vozili se nesmetano do Baltimorea.

25. januara 1964. glavni konobar Angel Barcen vidio je čitavo jato letećih riba, koje nitko drugi nije vidio osim njega.

1. februara 1964. mornar Marti Manila pokušao je smoubojstvo bacivši se na dugi kuhinjski nož koji je prethodno zaglavio između dvije daske. Teško je ranjen ali spasen.

10. februara 1964. nakon što je brod isplovio iz Panamskog kanala na putu za luku Majami u Kaliforniji, samoubojstvo je pokušao i mornar Hose Kamano. Iskricali su ga u idućoj luci.

9. marta 1964. na brodu je izbio pobuna i pijani kapetan je s puškom u ruci prijetio da će ubiti prvoga prljavog psa koji mu se nađe na nišanu. Posada se na to razišla, a kapetan je nastavio piti.

8. aprila 1964. na plovidbi preko Pacifika, poludio je još jedan mornar. Zatvorili su ga u kabinu, ali je on skočio u more kada to nitko nije primijetio.

15. aprila 1964. u noći od 15. na 16. april, na mostu je izbio svađa između kormirala Miguela Mariage i trećeg oficira Rajdara Klovinga. Mariaga je zgrabio 25 centimetara dugačak kuhinjski nož i rekao: "Pokušaj bilo što i više se nećeš prepoznati." Kapetan Etvil odbio je kazniti Mariagu i to je bila labudova pjesma disciplini na brodu.

4. maja 1964. mornar Olaf Kristijansen objesio se o sidro koje je bilo ispruženo na pramcu broda. Kada mu se učinilo da je smrt i odveć spora, prerezao je konopac i bacio se u more odmah uz brodsku oplatu. Zahvatili su ga brodski propeleri i raskomadali. Prvi oficir Olsen optužio je dvojicu mornara Filipinaca da su gledali sve faze tregedije, ali da nisu htjeli intervenirati. Mornari su se ovako branili: "Jest da smo gledali u tom pravcu i mogli smo vidjeti — ali nismo morali vidjeti."

I konačno, došao je 10. maj 1964. Amindra je u San Pedru ukrcala staro željezo i uputila se prema Formozi.

(prepravljeni tekst iz nekih novina)

22

I. BERGMAN: *Tišina* *Studentska tribina* Solin, 1968.

IDEJA: Kao i prva dva dijela trilogije, *Kao u ogledalu* i *Pričesnici*, a i u ovom posljednjem, ideja je u stvari "božja šutnja", odnosno "božji odgovor" ili "negativni otisak", kako kaže sam Bergman. Slijedeći autorove biblijske asocijacije napominjemo da je već Krist, posljednjim krikom na križu, pokazao koliko je ta posljednja šutnja, odnosno ta sveopća tišina, koja se nadnosi nad najsudbonosnije životne trenutke, tragična i nepodnošljiva svakom živom biću, kako se podmuklo transformira u neizdrživu sumnju. Estera to samo potvrđuje.

SCENARIJ: Anna s djetetom i njezina sestra Estera, pri povratku u domovinu, zadržavaju se nekoliko dana u magičnom gradu potpuno nepoznate zemlje. Grad se zove Timokia, stanovnici govore nerazumljivim jezikom, krajolici su nordijski, okrenuti od čovjeka, arhitektura je secesionistički-hermetična, pseudostilska. Kao pod neakvim paklenim suncem i u Anni i u Esteri razmnažaju se međusobni konflikti. Mali Johan, Annin sin, promatrač je događaja, konstruktivna spona dvostruke ljudske drame. Estera je grudobolna, dan i noć provodi u sobi, u potpunosti orijentirana vlastitoj ličnosti i vlastitim *rješenjima*. "To je stvar opredjeljenja", kaže ona. "Kada sam prvi put bila oplo..."

[Nedostaje stranica, u izvornom rukopisu 72.]

MONTAŽA: Potisnuta prema unutra, oslonjena na vizualno srce slike, sva u smrznutom grču i pritajenom sukobu unutrašnjosti.

ZAKLJUČAK: Oni okrenuti sebi nastavljaju se u drugima, kao što se Estera nastavlja u Johanu, preko posljednjeg poklona prevedenih riječi s nerazumljivog jezika, koje Anni ne znače ništa, a koje Johanu vjerovatno znače početak svega, korijen krika, koji će se otrgnuti s usana, kad mu dođe vrijeme. To je, uz *Divlje jagode*, nedvojbeno Bergmanov najljepši film.

Dunja Adam u
posljednjem kadru
filma *Armagedon*
ili *kraj*, 1964.



PRIZOR S JUGA
Alveole, Split, 1968.

Oko te žene
iako sumorno
ima svoje svjetlo
njena rukavica
mrtva umorna
ima svoje svjetlo
i cijela ta žena
iako smrtna
žena za stolom
ima svoje svjetlo
I njeno oko
i sama ta žena
žena za stolom
imaju svoje svjetlo
Svaka žena ima svoje svjetlo
(prizor s juga)
u srcu patuljka podzemlja
(plavetnilo ljubavi)
Dok ona sjedi
njeno tijelo
ima svoje svjetlo
I njena kosa
crna
cjelovita
ima svoje svjetlo
Njena kosa
i njeno tijelo
crno cjelovito
imaju svoje svjetlo
Svaka žena ima svoje svjetlo
(prizor s juga)
u srcu patuljka podzemlja
(plavetnilo ljubavi)

Razgovor s autorom Split, 1980.

Znamo da je film krenuo 1895. A poezija, to je tradicija stara približno kao ovo bavljenje nastambama i nekim drugim elementima čovjekova sustava. Ta riječ, najprije izgovorena pa poslije napisana, uvijek je bila privatna nadgradnja u okviru životnoga prostora, nadgradnja usmjerena od pojedinca pojedincu. To nikada nije bila univerzalna nadgradnja kao arhitektura — jer arhitektura nije samo oblikovanje jednog prostora, to je materijalizacija ideje u krugu određene civilizacije. Tako je zapadnoeuropska civilizacija imala svoju materijalizaciju, egipatska civilizacija svoju, asirska svoju, a civilizacija Maya imala je svoju. Poezija je privatna nadgradnja, ona je plod privatnog senzibiliteta, prema tome, onaj problem koji se javljao pri inkorporiranju sama sebe i vlastitog duha u arhitektonsku misao nije se pojavljivao kod inkorporiranja u pjesničku misao: zato se poezija danas piše jednako kao što se pisala nekad i kao što će se pisati u budućnosti.

Za film se govori da je to jedna od umjetnosti. Pa dobro, mislim da ima neki svoj vokabular, filmski, i po tome bi mogla biti jedna od umjetnosti. No ima film i nešto drugo.

Najprije ta činjenica da je film krenuo negdje 1895. Krajem prošlog stoljeća — zato što su se sastavile tehnološke i tehničke komponente vezane za filmsku traku, za kameru, za projektor, za izvor svjetlosti koji omogućava projekciju, za izradu objektiva i tako dalje, niz tehničkih i tehnoloških komponenti se sastavio i tako je to krenulo krajem stoljeća. Krenulo je ono što nazivamo kinematografskom tehnikom, a što je u krajnjoj liniji i omogućilo proizvodnju filmova. Taj fenomen filmske tehnike nije zanemariv. Filmska kamera — to je čudo od stroja. To nije isto što i olovka. Olovka je komad grafitu koji ostavlja trag na nekakvoj površini i ona je zanimljivo sredstvo u pisanju pjesme. Zanemariv element. Pisati olovkom ili grebati po zidu isti ti je vrug — možeš napisati pjesmu. No filmska kamera, sa svojim organizmom, sa svojim tijelom, sa svojim sistemom objektiva, to je zapravo partner, partner u radu na filmu. I jebem ja one filmske autore koji se koriste kamerom kao olovkom, a koji nisu upoznali prirodu te kamere. Kameru treba dobro poznavati da bi se mogao praviti film, s njom treba drugovati na pravi način.

Kamera je zbilja čudo. Dobro, stjecajem okolnosti bila je tu krajem stoljeća i počela je proizvoditi filmove. Praktički, kamera je počela proizvo-

diti filmove. Da nema kamere, ne bi bilo filmova. Da nema olovke, bilo bi pjesme, bilježila bi se nečim drugim ili bi se govorila. Zato kažem, dobro, možemo govoriti o filmu kao umjetnosti — jer ima te registre, ali postoji još nešto, tajanstvena, da ne kažem mistična komponenta filma.

Zašto ljudi s takvim uzbuđenjem gledaju stare dokumentarne filmove? Kad su Pansini i jedna grupa ljudi radili film o historiji amaterskog pokreta u Hrvatskoj, iskopali su u Osijeku neke stare filmove, tu su bile neke male djevojčice koje su se igrale u jednom vrtu — materijal iz 1902, mislim, 1903... Bila je gotovo uništena traka. Ali podatak da je to snimano 1902. prisilio nas je da s uzbuđenjem gledamo tu traku...

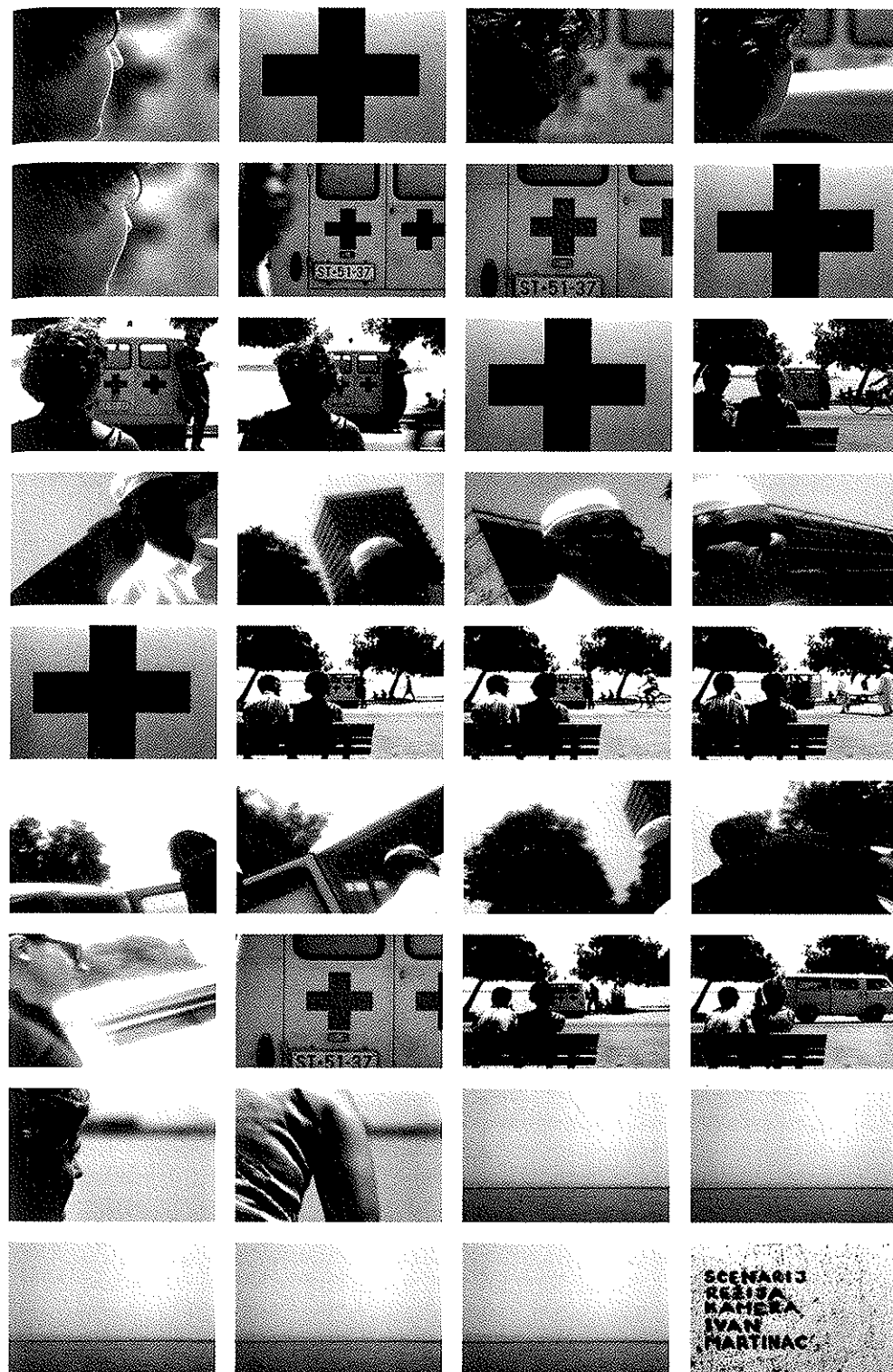
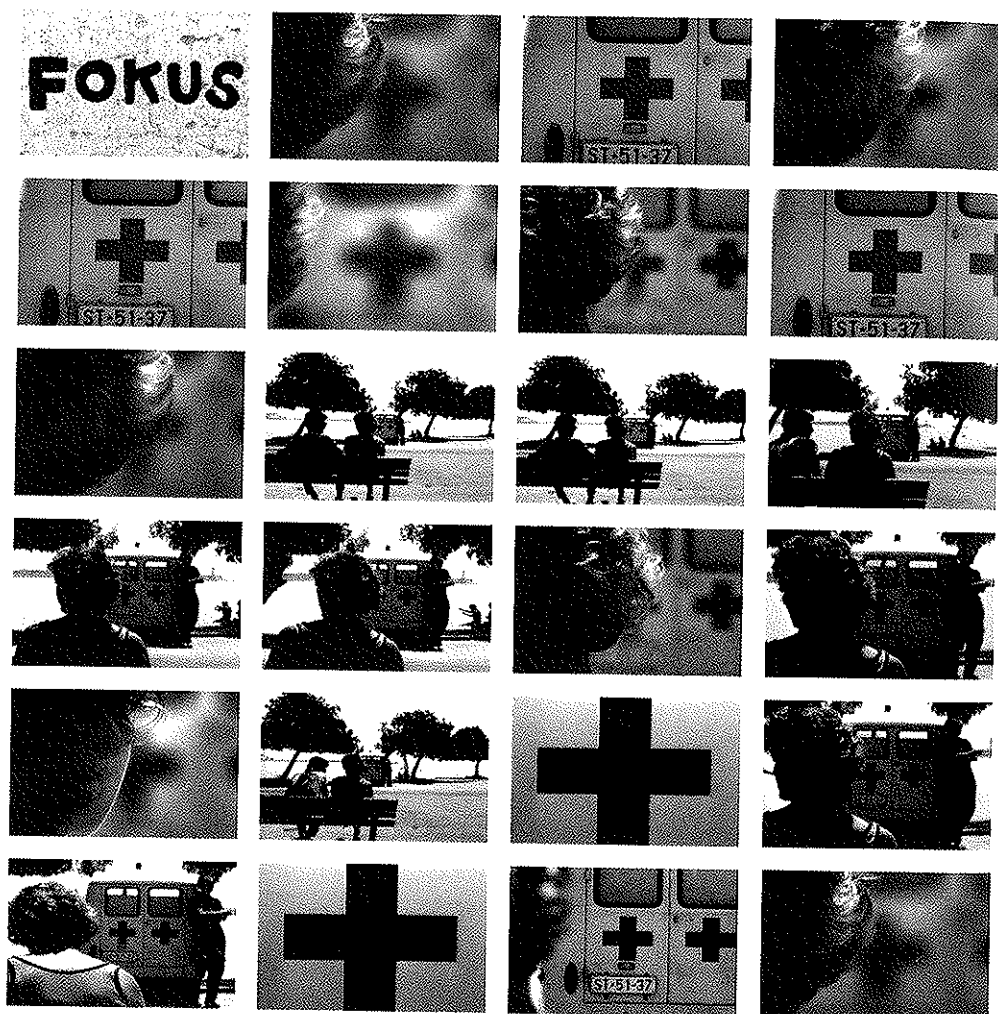
Evo, recimo, ja snimam filmove, poznam fenomen filma, baratam dobro tim sredstvima, gledam filmove s uživanjem: znam koliko vrijedi, recimo, *Točno u podne*, gledam taj film, percipiram sve filmske elemente, percipiram časnog Freda Zinnemana, čitav taj organizam kao takav, ali ono što me najviše uzbuđuje, ono što mi stvara najveću *guku* u želucu — to je Gary Cooper koji je tamo, na platnu, ne kao glumac nego kao osoba koja još ima gestu, pokret, dubinu zjenice — a zapravo se već davno raspao! Isto kao kad gledam svog pokojnog oca na filmskom platnu. Ja poludim. Pazi, on se brije: gledam u dubinu njegove zjenice, to nije samo onaj stan, ono staro ogledalo, staro kupatilo, njegov aparat za brijanje i onaj žilet i lice i pokret ruke — nego se tu vidi nešto u dubini zjenice. Vidiš onu pjegu u njegovu oku, razumiješ, vidiš ono iza te pjege, vidiš točno onaj osjećaj u čovjeku. I to je konzervirano na filmskoj traci. To — da filmska traka može konzervirati nekakav unutrašnji fluid ljudskog bića, to je vid filmske magije o kojem se mora govoriti, neovisno od filma kao umjetnosti. Nisam ja prvi koji se čudi da u tim kvadratima, u jednom kvadratu, ostaje konzervirano biće. To druge umjetnost nemaju.

Kao što kaže Cocteau — film jedini snima smrt na poslu.

FOKUS

Knjiga snimanja, 1967.

Kao što je objašnjeno u uredničkoj bilješci, u izvornom Munitičevom rukopisu nismo zatekli knjige snimanja filmova "Fokus" i "Ubrzanje", pa smo ih odlučili približiti čitateljima "rekonstrukcijom" završenih filmova.



FILMSKO DJELO

Razgovor s autorom Split, 1980.

Mislim da je poezija posao koji radim i da je film isto tako posao koji radim — i sve više mi se sviđa izraz *biti profesionalac*, naravno, u najplemenitijem smislu te riječi. Meštar.

To znači da radiš svoj posao, koji ti je netko povjerio, i da posao na koji si pristao radiš do kraja. Meštar ne može tri dana raditi na nekom objektu pa onda odustati. Pravi meštar mora biti znalac i profesionalac. Mora znati raditi svoj posao dobro i mora dovršiti posao na koji je pristao. Jednog trenutka dao si riječ i to moraš obaviti, na najbolji način. To znači biti meštar i profesionalac.

A film je ono što će nastati kad kamera krene ako taj kod koga krene kamera zna svoj posao. Ako ne zna, proizvod pokretanja kamere neće biti film, nego eksponirana traka. Dakle, ako uz kameru koja kreće stoji čovjek koji zna svoj posao, onda će na kraju ispasti film: ako stoji čovjek koji ne zna svoj posao, ispast će eksponirana traka. Postoji dobar film i postoji eksponirana traka. Nikad se nisam slagao s podjelom na takozvane zanatlije i takozvane umjetnike, jer to je besmislena podjela. Wyler je snimao onakve filmove kakve je htio snimati. Hitchcock također. Dreyer također. Nikad se ne ne bih usudio reći da je Dreyer umjetnik, a Hitchcock zanatlija. Mislim da su i jedan i drugi znali dovoljno o filmu, da ne kažem sve — jer sve ne zna nitko.

Postoje filmovi koje nazivamo umjetničkim djelima: to su dobri proizvodi. Ono drugo nisu umjetnička djela: to su loši proizvodi. Trećeg nema.

Ali, neovisno o filmu kao umjetnosti — svaka snimljena, eksponirana traka (umjetnički vrijedna ili ne) djeluje svojom magičnom komponentom. Da li je Gary Cooper odglumio dviju ulogu fenomenalno ili je naprosto hodao ulicom, da li je snimao Garyja Coopera ili nekog naturščika — to je s ovoga stanovišta nevažno. Ta dvostrukost za mene postoji samo u filmu. Svaka eksponirana traka jest dio filmske magije — ne mora biti dio umjetnosti, ne mora pripadati u grupu koju nazivamo umjetničkom — ali svaka je eksponirana traka segment magije filma. Magičnost je osnovno svojstvo filmskoga djela neovisno o kasnijim rezultatima koje tim medijem postizemo...

Ali svaka umjetnička vještina ima svoju ograničenost. Tako i film. Ograničenost je filma u tome da se neki osjećaji ne mogu materijalizirati slikom.

Iz toga razloga nastavljam snimati filmove i pisati pjesme, baš zato što to nije isto. Jer se filmom ne mogu dotaknuti oni krajolici ljudske duše koji se mogu dotaknuti pjesmama: a opet pjesma ne može dotaknuti neke druge stvari koje dotiče film — recimo, neke fizičke, strukturalne komponente materije pjesma ne može pokazati.

Ograničenost je filma u tome što se njegova slika, čim prođe kroz projektor, materijalizira na platnu: i sad je dobro što tu postoji druga komponenta — tonska. Nema smisla tonom multipicirati komponente slike, nego u vizualnu strukturu treba tonom unositi ono što slika ne može donijeti. Stoga mi se čini da je nijemi film — bez obzira na svoje visoke rezultate — ipak bio polufilm. Bio je hendikepiran jer mu je nedostajala bitna komponenta, a tišina je vršila i jedno sasvim određeno nasilje u dvorani. U prostoru lišenu zvuka čovjek brzo pošizi, to je poznato. Znali su to i autori nijemoga filma, pa je najveći dio projekcija imao u kinematografu itekako glasnu muzičku pratnju.

Problem zvuka i tišine sličan je problemu fotografije i kinesteze. Teško je govoriti o fotografiji kao umjetnosti, jer takozvana umjetnička fotografija nema nužne elemente koje mora imati umjetničko djelo. Njezin je registar malen. Fotografija je mrtva stvar i nema čime aktivno djelovati na čovjeka. Može se reći da je ta fotografija više ili manje lijepa, dobra i tako dalje — no to je sve. No kad se snimljena fotografija pojavi kao dio filma, odjedanput se pokaže da je ta snimljena fotografija zapravo kadar potpuno ravnopravan ostalim kadrovima. Zašto? Evo zašto, to se odnosi i na zvuk. Bit je filma pokret: kad si snimio fotografiju, tog trenutka želio si eliminirati taj pokret. Namjerno si ga eliminirao, ali potencijalna mogućnost postojanja tog pokreta baca sasvim određeni refleks na tu eliminaciju i onda je to eliminacija sa svrhom. Fotografija na ekranu ima sve elemente filmskog kadra jer ona *nije morala* ostati fotografija, ona je to zato što autor tako hoće. Fotografija na zidu ili na stolu nema te iskoristije, te druge mogućnosti. Isto se odnosi i na zvučni film: tek kad iskoristimo tri temeljne kategorije — riječ, šum i organizirani ton odnosno muziku — tek onda možemo aktivno i sa svrhom iskoristiti i četvrtu kategoriju, tišinu. U zvučnom filmu i tišina je zvuk.

A sve to odnosi se donekle i na boju. Slikar, prije nego počne slikati, mora uza se imati paletu sa svim bojama. A sad, da li će na slici koju radi upotrijebiti sve te boje ili će staviti samo jednu točkicu jedne boje — to je njegova stvar. Bilo bi nasilje nad slikarstvom da se kaže slikaru — sad moraš to naslikati samo smeđom i crnom bojom, ostale ti ne damo. Zato je dobro što postoje trake u boji, sve različite i s vremenom sve bolje. Ali to ne znači da sad crno-bijelu traku treba zaboraviti, odbaciti. Naprotiv. Ovo što je zavladao negdje sredinom šezdesetih godina, to je forsiranje kolora na štetu crno-bijele slike, to je pravo nasilje kolora. Što znači da se gubi bitan element, važna mogućnost. Morala bi naime postojati kontinuirana mogućnost snimanja u crno-bijeloj i tehnici u boji, također i u međutehnikama kao što su sepije, toniranja i slično. Forsiranjem boje — kao i trodimenzionalnim sustavima projekcije — nastoji se filmsko djelo približiti nekim parametrima iz stvarnosti, hoće se u kinodvorani ponoviti efekti iz života. Pa se tako identifikacija događaja na ekranu s fizičkim relnošću nastoji podignuti na nerazumni stupanj. Po meni, velika je šteta razbijati crno-

bijelu i dvodimenzionalnu komponentu filmske slike, to su fine karakteristike takva umjetničkog djela, komponente s većim postotkom stilizacije i od kolora i od trodimenzionalnih sistema slike.

Prava budućnost filma, o kakvoj svi autori sanjaju, nastupit će kad filmska traka, s jedne strane, postane mogo jeftinija, a s druge strane — mnogo osjetljivija. Tako da bude moguće snimati koliko ti zaista treba, također — da bude moguće eliminirati snimanje pod umjetnim, lažnim uvjetima. Kad budemo mogli snimati pod normalnom uvjetima, takvima kakve registrira ljudsko oko. To je izuzetno važno, jer u procesu snimanja autor se strahovito muči pod umjetnim okolnostima: želiš napraviti intimni kadar u interijeru a iznad glave ti plamti svjetlo od sto kilovata...

FOKUS — Scenarij za kratkometražni film, 1967.

Fokus bi trebao, bez pomicanja kamere, *općiniti* jedinstvenim organizmom cjelokupno vrijeme i prostor jedinstvene scene.

Mijenjajući objektivne *po pravcu*, iz kadra u kadar, davala bi se prednost dijelu cjeline ili samoj cjelini, *komadalo* bi se vrijeme pulsirajućim ritmom življenja pojedinca (koji stoji iza kamere), ispunjavale bi se njezine trenutne želje, njezina nada, smisao odabiranja itd.

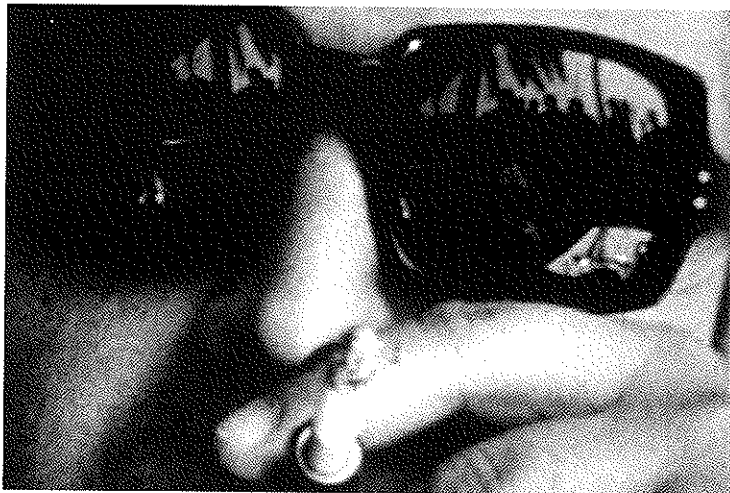
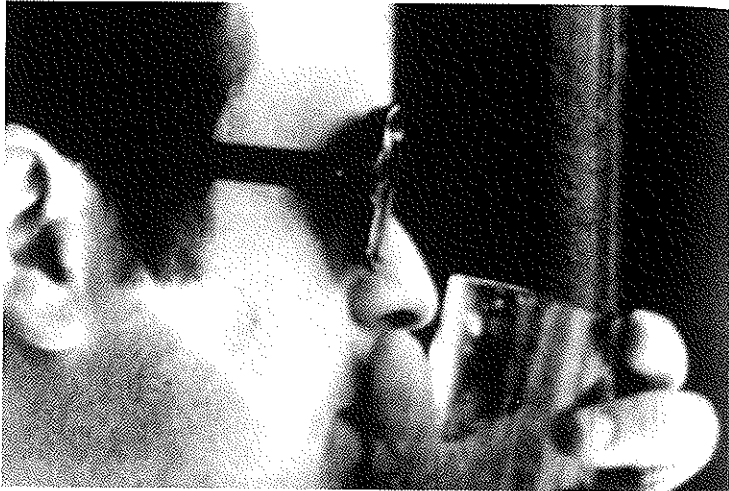
Izmjenjivali bi se kadrovi dalmatinske obale, kadrovi lica mladih i starijih ljudi, detalj križa, horizontale gustoga prometa i to ritmom udisaja i izdisaja čovjeka, koji snima bez pravilnosti i ustaljena reda: ritam daha bio bi jedini zakon i forma u konstrukciji ovog organizma.

Prostor bi se sužavao i proširivao, međufaze bi se preskakale, asociirajući grčevitost ljudskih nastojanja, izmjenjivali bi se srednji i srednje krupni planovi, totali i detalji po jednom jedinom nesmiljenom pravcu jedne jedine pozornice u novoj dimenziji filmskog vremena.

Ugledali biste trenutak mediteranskog bivstvovanja i dalmatinske plaveti, očaran fokusom kamere, kao da je mehanizirani Kairos razapeo svoju vagu od predmeta do predmeta, od objektiva do obale. Ispunjenje tog nastojanja jest začarana scena — minijaturno srce života u zraku.



Ivan Martinac:
Sve ili ništa, 1968.



28 ANALIZA VLASTITOG FILMA (Fokus kada i kako) *Vidik*, Split, 1968.

Još prije nekoliko godina proklamirao sam među kinoamaterima *jedini istiniti manifest filma*, koji glasi:

Tijelo filma sastoji se od sedam autentičnih fragmenata i o usklađenosti tih fragmenata ovisi narav filmskog organizma i njegova cjelovitost. Neekspozirano nekog fragmenta, ili njegova neusklađenost s ostalima, stvara bezumne filmove, slijepo filmove, kljaste filmove ili filmove bez duše, a dodavanjem nekih drugih, invalidskih pomagala, koja ne izrastaju iz krvotoka filmskog organizma, dobivaju se hibridni ili cijepljeni filmovi, dobiva se nešto toliko apstraktno i besmisleno kao što je apstraktan i besmislen nepostojeći plod čovjeka i ribe, ribe i ptice, na našu sreću nemogući proizvodi različitih organizama. Fragmenti su sljedeći:

1. Mozak filma — dužina kadra.

Zato što je film, kao i muzika, vremenska umjetnost, maksimum stvaraočeve svijesti i stvaraočeva smisla pretače se u film preko blistavih krakova montažerskih škara, koje se u meso kadra zaranjaju ranije ili kasnije, što je za svaki živi organizam, koji traje u vremenu, od najpresudnijeg značaja.

2. Oči filma — svjetlost

Abel Gance je rekao: "Film je muzika svjetlosti". Sigurno je da film nije muzika svjetlosti, ali bez ikakve sumnje svjetlost je oko filma. Tamni i svijetli pigmenti obasjanih površina izravno udaraju u centar vida i o usklađenosti ili neusklađenosti tih površina ovisi i narav (odnosno vrsta) onog drveta koje nevjerojatno spontano, iz trenutka u trenutak, gotovo sasvim izvan mozgovne kombinatorke, raste u tijelu gledaoca filma.

3, 4, 5, 6. Udovi filma — plan, rakurs, pokreti kamere i pokreti u kadru.

Ruke i noge filma. Tako se film, od početka do kraja, kreće prema kraju, tako se prihvaćaju i ispuštaju događaji, predmeti i situacije, tako film sama sebe prenosi iz pejzaža u pejzaž, s jedne zemaljske obratnice na drugu,

iz mraka u svjetlost, iz svjetlosti u mrak, iz kretanja u mirovanje i obratno, iz podruma grada na krovove grada, iz žabljeg u ptičje oko. Tako film putuje iz sekunde u sekundu, iz sata u sat. To su stonogine noge celuloidne vrpce, beskrajni kotači filma.

7. Duša filma — zvuk.

Na krilima zvuka (ton, šum, riječ) isplovljava iz dubina filma ona slici neuhvatljiva riba duše, isplovjavaju iz sama srca života pigmenti unutrašnjih krajolika, koje čak ni svjetlost ne može eksponirati.

Postludij

Ako smo izabranici filma (jednom sam rekao na savjetovanju kino-amatera da film izabere prave ljude, a da samo krivi ljudi izaberu film) iz dana u dan stvaramo film.

Koji film?

Život, naravno nije film, kao što ni izabranici filma ne žive životom ostalih ljudi. Život je pustopoljina filma posuta najrazličitijim plodovima. Filmski umjetnik razlikuje jedne od drugih, prave od krivih. Pri *berbi* svakoga filma on niz istovjetnih plodova stavlja u zajedničku košaru, kao što vinogradar dijeli grozdove grožđa različitih sorta, da bi proizveo homogeno vino. Svrha i jest u tome da se stvori homogeno filmsko djelo, što znači da *apotekarski* izmjerena heterogenost nije homogenija i od najpreciznije homogenosti. U prvoj fazi stvaranja filma svrha je ubrati najzreliji plod. U čovjeku klija niz budućih plodova: smrt i vrijeme, ljubav i mržnja, spokojstvo i osveta, prijateljstvo i rat. Stvaraocu filma ne može se dogoditi da ubere plod koji nije zreo za žetvu, niti mu se može desiti da prepun beskrajne radosti otkida plodove smrti, a prepun smrti plodove oduševljenja. On je uvijek u skladu s filmom, jer je film njegova jedina vjera, a on njegov *iskušenik*.

Fokus

Kada sam pritisnuo okidač Cameraflexa startajući s *Fokusom*, moja svrha se zvala: Smrt.

Smrt hoda svijetom od juga do sjevera, svim meridijanima i svim paralelama, ali čini mi se da nijedna smrt nije toliko bliska čovjeku, toliko svakodnevnost i normalna, kao mediteranska smrt na suncu.

Dakle. Pitanje br. 1. Kakva Smrt?

Odgovor br. 1. Smrt na suncu.

Pitanje br. 2. Kada Smrt?

Odgovor br. 2. Kada su muškarac i žena toliko prisni, da ne izgledaju čak ni zaljubljeni, toliko intimni, da ne izgledaju prebliski. Dakle. Muškarac i žena, slučajni promatrači Smrti.

Pitanje br. 3. Kakav muškarac i kakva žena?

Odgovor br. 3. Lijepi muškarac i lijepa žena, jer su jedino lijepi ljudi bliski znanci smrti, rugobe mrze smrt i smrt mrzi njih, posjećuje ih jedino onda kada je to nužno. Rugobe umiru od starosti.

Pitanje br. 4. Kako oni vide Smrt?

Odgovor br. 4. Njihova su lica okrenuta Smrti, a potiljak promatračima. Svrha je dakle fiksirana. Cijeli film je u fiksaciji. *Fokus* je film fiksacije. U mrežu filma, koju nazivamo fragmentima filma, hvataju se ribe kadrovi.

Fragment br. 1. Dužina kadrova.

Kadrovi su rezani ritmički, prema samouništenju, unutar pojedine sekvence sve kraći. Između sekvenca predah od sudbine i njezine zlokobnosti: dugački kadrovi, predimenzionirani, preteški, gotovo — životni. Pa opet ispočetka. U kulminativnoj točki filma ubačen je pregršt nekonvencionalnih kadrova: tridesetak kratkih inserata od po četvrt sekunde. Satni mehanizam smrti u sukobu sa životom. Pred konac filma dva dugačka kadra.

More (praisvor života) i

Odlazak u neoštiro (svjedoci napuštaju fiksirani krajolik, crna krila se ovog puta nisu sklopila iznad njih, to ih čeka u nekom drugom vremenu).

Fragment br. 2. Svjetlost.

Mediteransko sunce, koje prodire u centar preekspozirane slike. Kontrasvjetlo, koje probija potiljak muškarca i žene; more je pobijelilo od svjetla, crni križevi mu se odupiru. Čovjek ima crno-bijelu košulju (vertikalne). Žena ima crno-bijelu bluzu (horizontalne), ona je smirenija, a opet, toliko su slični. Svjetlost ih upija. Svjetlost se igra njihovim *horizontalama* i *vertikalama*. Muškarac uz kola s križem, odjeven u crno. On je službenik Smrti i svjetlost ga ne može konzumirati. Dvoje djece u pozadini sjede na rubu kopna i mora. Djeca su izvan kruga, ona ne znaju što čine.

Fragment br. 3. Plan.

Šest planova u međusobnoj izmjeni. Trenutak do trenutka. Udaljeni smo više ili manje od cilja (objektivi 28-300), ili smo u centru cilja (detalj križa). Iznenađna pobjeda crnine.

Fragment br. 4. Rakurs.

Normalni, ljudski, rakurs nevidljivog promatrača.

Fragment br. 5. Pokreti kamere.

Kamera je fiksirana na potiljak žene i na križ u daljini kao neumoljivo oko božje. Kamera posjeduje prirodu dalmatinskog kamena, ne pada joj na pamet da se pokrene. Samo jednom kamera zavapi, preskoči prostor u tridesetak grčevitih skokova, pa se opet ukipi. Kamera je kameno oko, poput onog s bista zaštitnika grada.

Fragment br. 6. Pokreti u kadru.

Između muškarca, žene i križa na automobilu (Smrt), postoji isključivo mehanički pokret (vozila s nevidljivim vozačima). Prolaznici prolaze jedino iza križa (iza Smrti). Između Smrti i muškarca sa ženom na klupi postoji nepomična veza. Ljudi-prolaznici tu vezu ne uspijevaju raznježiti.

Fragment br. 7. Zvuk.

Šum grada, vozila i preekspoziranih šetača, koji se lijepi za muškarčev i ženin potiljak, a u sredini oaza ženskog glasa: Joan Baez pjeva o suncu, o ljubavi, o smrti. Ne uspijeva pobijediti šum svakodnevnosti, izvire iz nje ga i utapa se u njemu.

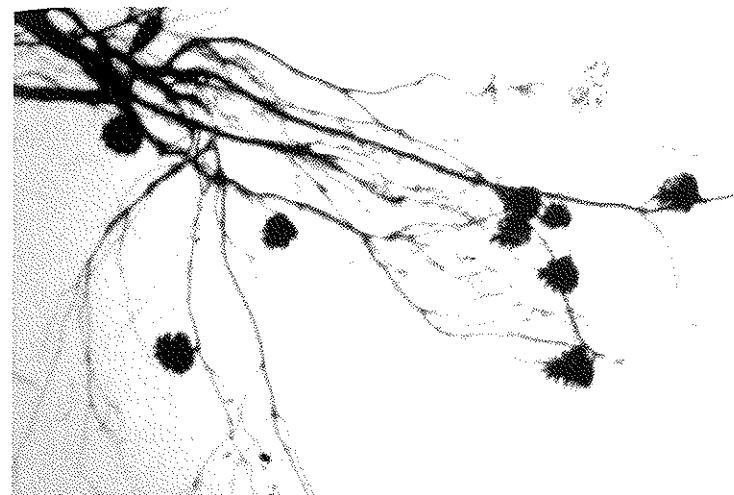
Fragment br. 8. Naravno, ne postoji.

TREĆE PODNEBLJE
Alveole, Split, 1968.

U neprohodnoj šumi San i Smrt
 u neprohodnoj šumi zaustavljeno vrijeme
 stalo je vrijeme stala je smrt
 u neprohodnoj šumi san me hvata

U neprohodnoj šumi Strah i Spas
 u neprohodnoj šumi zvonka riječ
 umorno je zvono umorna riječ
 u neprohodnoj šumi strah me hvata

O divna grano neprohodne šume
 ti u sebi kriješ tuđu tajnu
 kao žuti leptir naivno bilje
 ti u sebi kriješ naivno bilje
 kao mrtvi anđeo sjećanje na Krista.



Ivan Martinac:
Podne, 1966.



30 AMATERI I PROFESIONALCI
Sineast, Sarajevo, 1968.

Između bivšeg *amatera* i *sadašnjeg* profesionalca ne postoji ni najmanja razlika. Ne postoji ni tehničko ili estetsko distanciranje između te dvije faze njegova filmskog rada, a navikavanje na profesionalni produkcijski *aparatus* vrlo je jednostavno.

31 PROFESIONALNI FILMOVI IVANA
MARTINCA, 1962. — 1978.

Lice

(snimljen nakon filma *Rondo*)
s, r, m — Ivan Martinac, k — Aleksandar Petković
g — Branka Jovanović, Predrag Milinković
35 mm, c/b, 14 min 13 fot
p — Sutjeska film, Sarajevo, 1962.

Fokus

(snimljen nakon filma *U tome oni vide slobodu*)
s, r, k, m — Ivan Martinac
g — Tatjana Martinac, Lordan Zafranović,
Tomislav Gotovac
35 mm, c/b, 7 min 26 sek 3 fot
p — FAS, Zagreb, 1967.

Dan i noć (Pjaca)

(montirano nakon filma *I Like the Film*)
r — Lordan Zafranović
m — Ivan Martinac
35 mm, c/b
p — Zagreb film, Zagreb, 1967.

Ubrzanje

(snimljen nakon filma *Poslijepodne na putu za Emaus*)
s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
g — Martin Crvelin
35 mm, c/b, 7 min 32 sek 11 fot
p — FAS, Zagreb, 1968.

Kasno ljeto

r — Ranko Kursar
k, m — Ivan Martinac
35 mm, c/b
p — Dunav film, Beograd, 1969.

Život se nastavlja

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
g — Martin Crvelin, Nada Abrus, Joško Armanda
35 mm, c/b i kolor, 15 min 18 sek 17 fot
p — FAS, Zagreb, 1970.

Valcer

r — Lordan Zafranović
m — Ivan Maratinac
35 mm, boja
p — FAS, Zagreb, 1970.

Ave Maria

r — Lordan Zafranović
m — Ivan Maratinac
35 mm, boja
p — FAS, Zagreb, 1970.

Uska vrata

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
35 mm, c/b, 6 min 30 sek
p — FRZ Marko Marulić, Split, 1974.

Most

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
35 mm, c/b i boja, 9 min 17 sek 8 fot
p — Slavica film, 1977.

Izlazak

s, r, m — Ivan Martinac, k — Andrija Pivčević
35 mm, boja, 18 min 39 sek 8 fot
p — Slavica film, 1978.

s — scenarij

r — režija

k — kamera

m — montaža

g — glumci

p — proizvodnja



Ivan Martinac:
Izlazak, 1978.



NATJEČAJI

Razgovor s autorom Split, 1980.

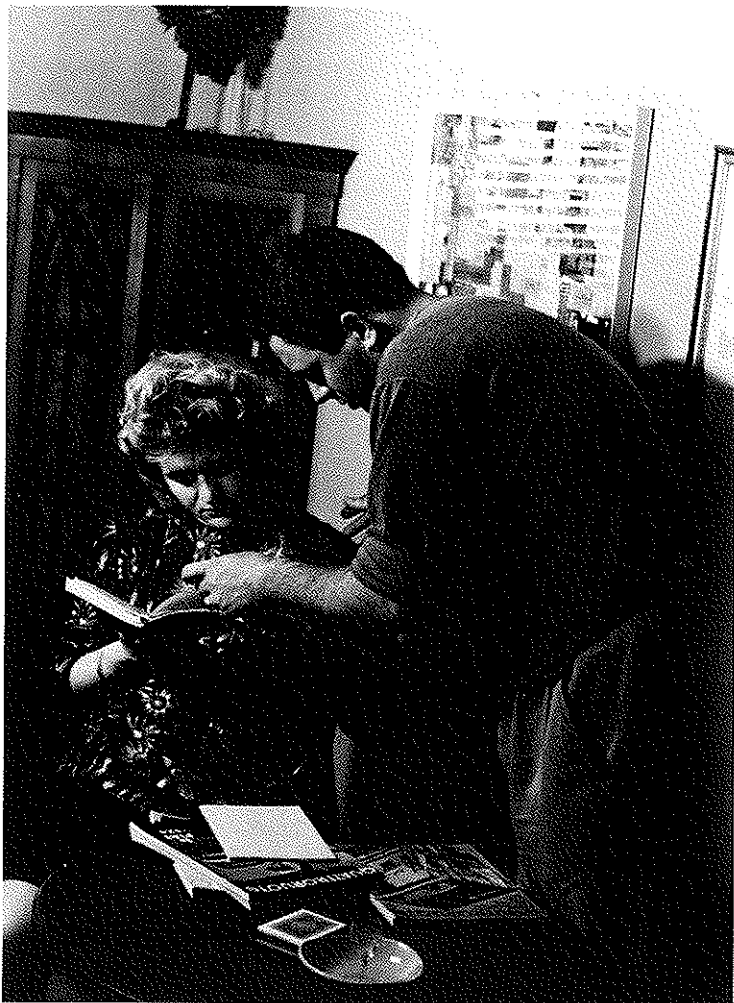
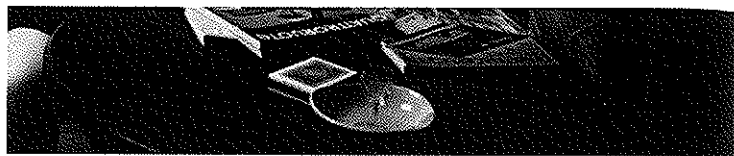
Šezdeset šeste krenuo je Fond u Zagrebu. Ja sam na tom natječaju najprije propao s projektom, onda je *Fokus* ipak prošao. Predsjednik natječajne komisije bio je Mimica. E, to je bilo zgodno — svi su govorili — nema ništa od scenarija, pobjegao si Mimici sa snimanja.

Zapravo, šta je bilo? Mimica je htio da neke uloge u *Kaja*, *ubit ću te* igraju ljudi iz splitskoga kinokluba. Došao je u klub, sa svima porazgovarao: ima, veli u *Kaji* jedna klapa, a vi ste isto klapa, face su vam interesantne, vi biste to zajedno mogli napraviti. I ja sam trebao dobiti ulogu koju je poslije igrao Aljoša Vučković. Dobro, dogovorili smo se, on je s nama razgovarao kao s kolegama. Ja sam već radio, pa mu kažem da moram unaprijed znati koje dane snimamo, jer ću te dane izostati s posla. I on točno kaže — počinjemo u utorak, u Trogiru, šta ja znam — u sedam sati. Došli mi točno, ja sam bio *capo* od svega toga. Deronja je bio direktor filma, najprije smo s njim govorili oko honorara, tu sam prvi put vidio filmskog direktora. I mi smo se našli u jednoj kavani u Trogiru, u sedam ujutro, čekajući. Bio je tu Sudović, pa Vanja Pinter, izabrali smo najprije neka odijela... Najedanput čujemo da je crkla kamera. Sjedimo mi u kavani, prođe osam, devet, deset, pa smo nešto pojeli, došla je Pinterica i rekla da još malo pričekamo, pa je oko jedanaest došao Sudović. Onda ja kažem Tino, to mi je bio najbolji prijatelj — ako Mimica ne dođe do podne, idemo čal! A on kaže — dobro. I jebi ga, sad se događa čudo! Mimica ulazi u kavanu u podne manje dva minuta, ali, pošto smo mi sjeli malo dalje, a odmah kod ulaza je bio zahod, on zabrazdi u zahod. Pitam ja Tina — čekaj, sad se ti i ja moramo dogovoriti — da li ćemo mu ovaj ulazak u kavanu, očigledno zbog pišanja, tretirati kao dolazak, ili ćemo kao dolazak tretirati ono kad dođe za stol? Govori Tino — ma kakav zahod! Gledamo na sat, a Mimica dođe za stol kad je već bilo podne i jedan minut. Kaže — oprostite dečki, i tako, a ja njemu govorim — da, ali nas dva smo se dogovorili da idemo ako ne dodete do podne. I mi odemo... Poslije, kad mi je Mimica čestitao na *Fokusu*, pitam ja — vi se valjda ne ljutite zbog *Kaje*? Ma kakvi — kaže Mimica — sve je u redu!

Smiješno je bilo to oko tih natječaja. Govorili su, recimo, u Splitu — sad je u komisiji taj i taj, sad prolaze samo ovakvi i ovakvi scenariji. Ja sam slao ono što mi je bilo na redu. Prošlo — prošlo, ne prošlo — ne prošlo!

Nešto je prošlo, nešto nije, ali ja sam ukupno poslao između pedeset i šezdeset scenarija. Taj sistem fondova i natječaja neugodan je sistem. Neugodan je uopće sistem scenarija. Daš nekome nekakav scenarij pa onda čekaš da li će ti odobriti film ili neće, to je velika pizdarija. Međutim, eto, prisiljen si da daš scenarij. Šalješ na proljetni rok — pa ti odbiju, šalješ na jesenski — pa ti opet odbiju, pa šalješ na proljetni... a u međuvremenu ti više nije ni stalo, dođeš do nekog sasvim drugog projekta...

Ivan Martinac i
sestra Tatjana



33 SCENARIJ (nedovršena i nekorisna forma) Gdje, Split, 1969.

Povod za ovaj napis jest usvojena i već ustaljena forma odobravanja filmskih projekata na svim natječajima republičkih fondova za unapređivanje kulturnih djelatnosti.

Sistem fondova nastao je u Srbiji 1962, s razlikom da u prvom natječajnom roku Upravni odbor Fonda nije poslovao po sadašnjim kriterijima, odnosno nije donosio odluke na temelju priloženih scenarija (neobaveznih poluliterarnih i polufilmskih prospekata), već je odabirao autore-režisere, koji su po svom autorskom kapacitetu u određenoj situaciji zavrjedili realizaciju jednog filmskog djela, bez obzira na "izgled" priloženog projekta. Zapravo, jedino tom prilikom nikakav se projekt i nije predlagao, već su se sva potrebna sredstva za realizaciju odobravala isključivo na IME, koje je, samo za sebe, bilo jedina ispravna garancija.

Međutim, vrlo brzo, sistem se iz korijena izvitoperio.

Najpravičniju metodu prikazali su neodgovorni ljudi kao neodgovornu metodu, unutar koje su moguće raznorazne malverzacije, iako je svakom trezvenom čovjeku jasno da se jedino putem ove metode isključuju bilo kakve malverzacije. Naime, očito je da Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Vatroslav Mimica, Boštjan Hladnik, Dušan Makavejev i još neki naprosto ne mogu napraviti film ispod nivoa. Njima bi, dakle, trebalo ostaviti odriješene ruke, bez obzira na projekte, sve do onoga trenutka dok sami sebe ne opovrgnu, ukoliko se uopće opovrgnu. (U takvoj duhovnoj klimi stvaraju svi poznatiji autori uhodanih kinematografija, kao na primjer: Bergman, Buñuel, Fellini).

Ostalim autorima pružala bi se jedna, dvije ili više "šansi", već prema njihovim sposobnostima i njihovim ranijim rezultatima, s tim da nije nevažno spomenuti da bi velik broj debitanata ovom metodom definitivno ostao pri svojoj prvoj i posljednjoj šansi.

Međutim, nasuprot tome, što se dogodilo?

Usvojen je način odobravanja projekata na temelju priloženih scenarija, način *a priori* besmislen, kada se zna: prvo, da scenarij, u većini slučajeva, nije djelo iste osobe koja će film režirati, i drugo, da je scenarij apsolutno nedovršen oblik, koji ama baš ništa ne govori o budućem filmu.

A sad nešto sasvim smiješno. Kako se svi autoriteti iz ljudske podsvijesti tom tobože objektivnom metodom nisu mogli preko noći eliminirati,

umjesto autoriteta režisera nastupa autoritet scenarista, odnosno pseudoscenarista (nekog više ili manje eminentnog književnika, poput Meše Selimovića, Živka Jeličića i slično).

Dolazi do nemogućih situacija, kao na primjer, prošle godine u Sloveniji (o čemu je svojedobno pisao Tone Tršar), da su velikom broju anonimnih autora odobreni priloženi projekti preko *leđa* scenarista, a da je najkvalitetniji slovenski režiser Karpo Acimović-Godina mimoiden, jer tobože nije imao dovoljno interesantnu podlogu za film. Ne treba ni spomenuti da su svi ti odobreni projekti s takozvanom kvalitetnom podlogom "prerasli" u izrazito loša filmska *djela*.

No dosta o tome.

Cjelokupnoj kulturnoj javnosti jasno je da se neznanje malih režisera krije iza projekata "velikih" scenarista isključivo na račun jugoslavenske kinematografije. Ja, osobno, usuđujem se tvrditi, da što je god scenarij doradeniji, "ljepši" i "čitljiviji" — sve je manje i manje garancija za dobar film, pošto jedina realna podloga za filmsko djelo može biti samo najobičnija i najsuhoparnija skica, koje normalan oblik nije doradenost, "čitljivost" ni literarna ljepota.

Kao potvrdu tome prilažem tri scenarija realiziranih kratkometražnih filmova, koji sami za sebe niti znače niti su značili bilo šta, za razliku od tih filmova, koji su, bez ikakve sumnje, svaki u svome žanru, izvanredno uspjela ostvarenja.

Scenarij za kratkometražni film *Caffé Manon*

(Autor: Ranko Kursar)

Sve ovo što će filmska vrpca zabilježiti dešava se u staničnoj restauraciji Manon u Splitu, blizu morske obale, jednog radnog dana. Na kraju filma vrpca eksponira panoramu grada s prvim upaljenim svjetlima, prazni Manon u noći.

U filmu postoje 4 natpisa montirana iza krupnih planova djevojakakonobarica:

1. natpis: OVO JE LJETO 1967.
2. natpis: IMAM 25 GODINA
NEKAD SAM TUŽNA
NEKAD SAM SRETNA
3. natpis: SIROMAŠNA SAM
4. natpis: TO NIJE MOJ ŽIVOT
TO JE PRIVREMENO

Ostali dio filma sastoji se isključivo od posluživanja gostiju, što traje u realnom vremenu 8 sati, a u filmskom vremenu oko 8 minuta. Finale filma: grad i luka u noći. Prva svjetla se pale. Prazna restauracija. Neonski natpis: *Caffé Manon*.

Scenarij za kratkometražni film *Argon*

(Autor: Vjekoslav Nakić)

IDEJA: Argon je plemeniti plin.

TEMA: Sir William Ramsay je 1894. izolirao taj plin tako što je provodio zrak preko užarenog bakra, koji je vezao kisik u obliku oksida, a onda preko užarenog magnezija koji je vezao dušik u obliku nitrida. Preostali plin pokazao je spektralne linije, koje do tada nisu bile poznate, pa su Sir William Ramsay i Lord Rayleigh zaključili da je to novi plin, koji su nazvali argon (grčki: *alfa privatium* — negacija i *ergon* — rad, to jest: trom, inertan), jer su konstatairali da se ne spaja ni s jednim drugim elementom. To otkriće označava se u povijesti kao "trijumf treće decimale".

VIZUALNI MOTIV FILMA: Kadrovi magličastoplavih ambijenata, neprekidne transformacije zelenoplavih i zelenožutih pejzaža.

MONTAŽNA METODA: Nemoguće mi ju je objasniti ("orbitalna" montaža).

Scenarij za kratkometražni film *Ubrzanje*

(Autor: Ivan Martinac)

Ubrzanje je film o dominaciji vremena i prostora nad čovjekom. Izvana pejzaž, a iznutra neumoljivost toka doživljaja apsorbiraju biće do potpune bezličnosti, do savršenog rascjepa. *Ubrzanje* je film neurotičan u svojoj osnovi građenoj na suprotstavljanju trajanja i prestajanja, bijelog i crnog, punoće zvuka i apsolutne tišine.

UBRZANJE Knjiga snimanja, 1968.

Vidjeti opasku uz poglavje br. 25.





Ivan Martinac:
Život je lijep, 1966.

U čitavom kompleksu filmskih utisaka za mene je uvijek najbitniji autorov odnos prema kameri. Često ljudi kameru upotrebljavaju za *uslikavanja* svojih dogodovština; *kao pero* — tako je formuliraju i neki filmski teoretičari.

No mislim da je kamera *živi* mehanizam; ona je već sama po sebi *oživljeno* tehničko sredstvo koje može i bez naročita čovjekova utjecaja proizvesti živu sliku. Sjećam se, na primjer, jednog filma Mihovila Pansinija koji je nosio kameru na sebi, a ona je sama, bez njegova kadriranja, snimala okolni pejzaž. I taj snimljeni materijal djelovao je zaista impresivno.

Mislim da bi s pomoću kamere čovjek trebao preispitati i fiksirati na traku neke osnovne fenomene življenja (odnos prema smrti, protjecanje vremena, starenje, itd.). Takvi fenomeni bi bili preneseni na traku u suradnji čovjeka i kamere. Prijateljstvo čovjeka i kamere ne svodi se na bilježnje dogodovština, već na otkrivanje fenomena. Takva pojava veze čovjeka i kamere treba postupno postati platforma za estetski pristup filmu, riječju, prerasti u fenomen filmske estetike.

Za mene druga estetika (temeljena na drukčijim osnovama) ne postoji.

Kamera za mene postaje jedna vrsta vizualiziranog računala — čovjek joj daje osnovne podatke (svoje osobno raspoloženje), a ona mu vraća slike (često veoma čudne, kao one kod Pansinija)...

PROSTOR I VRIJEME

Razgovor s autorom Split, 1980.

Kad sam snimao film, uvijek sam se trudio da filmskim vokabularom dotaknem jedan pojam, jedan problem koji sam uzeo kao zadaću. Nastojao sam dakle da postavim sebi određeni zadatak, jedan pojam kao odrednicu, pa da pronadem onaj pravi način na koji ga možeš idealno dotaknuti. U *Fokusu* je taj pojam smrt, jedna mediteranska smrt na suncu, nešto što vuče korijen iz ove tradicije, iz ovog podneblja: smrt je tu zapravo ona konačna jednostavnost, i zato je *Fokus* onakav kakav jest. U *Ubrzanju* želio sam dotaknuti problem vremena, dakle, čisto vrijeme, ne onu kukuruzovinu koju vrijeme nosi — pa je i *Ubrzanje* zato onakvo kakvo jest.

Zapravo, ja sam stalno snimao samo dvije vrste filmova. Prvo, takve u kojima — gledajući izvana — preteže fenomen montaže. Drugo, filmove u kojima preteže trajanje.

Recimo, *Izlazak* ima devetnaest kadrova, svaki kadar u prosjeku je jedan minut, znači, očito tu ne preteže element montaže, rezuckanja trake. U *Monologu o Splitu* ima mali milijun kadrova, strelovitih kadrova, to je druga vrsta. Ta *vidljiva* montaža, nasilna montaža, to znači da škare svode čitav život — šareni, bujni, mnogostruki — na ono što ja zovem *prava mjera*. To nije ništavilo, to je ono što bi se moglo nazvati skromnost. U *Monologu* jure kadrovi, netko se tušira na Bačvicama, netko hoda Pjacom, netko skakuće u jednoj ulici, a svaki taj prizor nasilno je, montažom, doveden na onu najkraću moguću mjeru, kao da svakom od tih životnih prizora kažeš — pa šta sad?! Ti se tuširaš, ti šećeš, ti skakućeš — pa šta onda, čekaj malo! To su najčešće filmovi sa više paralelnih lokacija, onda se sve to ovim uvjetno nazvanim montažnim nasiljem svodi na jednu mjeru, sve te lokacije dobivaju zajednički višekratnik kroz škare: stvara se nekakva vrsta mozaičke strukture, film koji izgleda kao šareni vitraj u nekoj sivoj katedrali. Vitraji su uvijek sastavljeni od različitih boja, ali se sve to ipak uklapa u jedan monolitni arhitektonski sustav iza kojeg stoji jedna ideja, ideja skromnosti. Kad kažem da se sve svodi na premisu skromnosti, onda mislim na ono što je rekao A. B. Šimić — “mi hodamo mali pod suncem”.

Druga vrsta su filmovi u kojima se ne osjeća nasilje škara, osjeća se nešto drugo — čeličnosivo oko kamere, čeličnosivo kao od onog materijala od kojega se rade kacige. To su filmovi u kojima je kamera više ili manje fiksirana. Svejedno da li se tu radi o *Fokusu* ili *Izlasku*, to je zapravo jedna

vrsta filma. U *Fokusu*, recimo, ima veliki broj kadrova — ali to nije onaj broj različitih kadrova iz *Monologa*. U *Fokusu* se na rezovima osjećaju škare, tu je kamera kao zakopana, ne miče se deset minuta. Tu nema mnogostrukosti ambijenta, nema svodenja pojavnog šarenila na jedan zajednički višekratnik onom nasilnom vrstom rezanja kadrova — ovdje postoji čvrsti odnos, odnos tog instrumenta i onog što se događa na zemlji. Taj čudni instrument ukopan je na određenom mjestu i njegova je dužnost da ovo ispred sebe registrira.

Kod obje vrste, jasno, rez je primaran, bez obzira koliko je vidljiv ili nevidljiv. Po meni prizor nikad nije primaran, primaran je rez. Ja smatram da je film vremenska, a ne prostorna umjetnost, to se može i matematički dokazati. Radeći film, ti naime možeš uništiti prostor, ali ne možeš uništiti vrijeme. Snimiš jedan kadar i on traje recimo petnaest sekundi kad izađe iz kamere. U tih petnaest sekundi pojavljuje se jedan određeni prostor i onda ti kao naivac smatraš da je taj prostor primaran. No, ajmo sad taj kadar skraćivati! Dovedimo ga na dva kvadrata. U ta dva kvadrata je to isti prostor — samo je uništen. Potpuno isti prostor, svi su kvadrati isti, prema tome u ta dva kvadrata je isti prostor kao u onih petnaest sekundi, samo je sad taj prostor uništen. Prema tome, rezanjem, odnosno svojom intervencijom u filmu možeš uništiti prostor, a ne možeš uništiti vrijeme. Jer ako si vrijeme sveo na dva kvadrata, stvorio si jedan impuls vremena od dvanaestog dijela sekunde, to je vremenski impuls koji još djeluje kao vrijeme, ali si ti u ta dva kvadrata potpuno uništio prostor. Pa prema tome, prostor u filmu nikad nije primaran. Uvijek je primarno vrijeme. A ako je primarno vrijeme, a ne prostor, onda nije primaran prizor nego rez.

Ako imam u *Izlasku* onaj završni kadar od dvije i pol minute, kadar u kome nema reza, to ne znači da onaj rez nakon dvije i pol minute nije bitan. Itekako je bitan. Rez je uvijek bitan. Samo što u jednoj vrsti filmova taj rez pravi nasilje nad prostorom, a u drugoj vrsti na svojevrsan se način identificira s tim prostorom. Rezovi u *Fokusu* nisu pravili nad prostorom nasilje kao što jesu u *Monologu*, u *Fokusu* je to uvijek isti prostor, samo su se rezovi svojom posebnom ritmikom poistovjetili s tim prostorom. *Monolog* je sukob s prostorom. *Izlazak* ili *Fokus* — identificiranje s prostorom.

Ova druga vrsta, to trajanje — ako parafraziramo Šimića — moglo bi značiti: kako je sunce veliko iznad nas.

37 FILMSKI AUTOR
Razgovor s autorom
Split, 1980.

U pripremi projekta nimalo na uživam. Taj rad na scenariju krvav je posao koji mi se uvijek čini bespredmetan. Doduše, znam da ne mogu krenuti u režiranje ako nešto ne priprelim, ali ja bih to pripremio na drugi način.

Međutim, uživam u nečem što sam prvi put vidio kod Kokana. Kokan je uživao dok radi kamera, uživao je u svemu onome što slijedi za vrijeme snimanja. Onda bi Petko, kad osjeti da je kadar gotov, da uštedi traku, htio zaustaviti motor, a Kokan bi rekao — pusti, Petko, još tri-četiri sekunde, neka kamera radi... Ne zbog potreba filma niti da zeza Petka, nego hoće da mu još malo zuji.

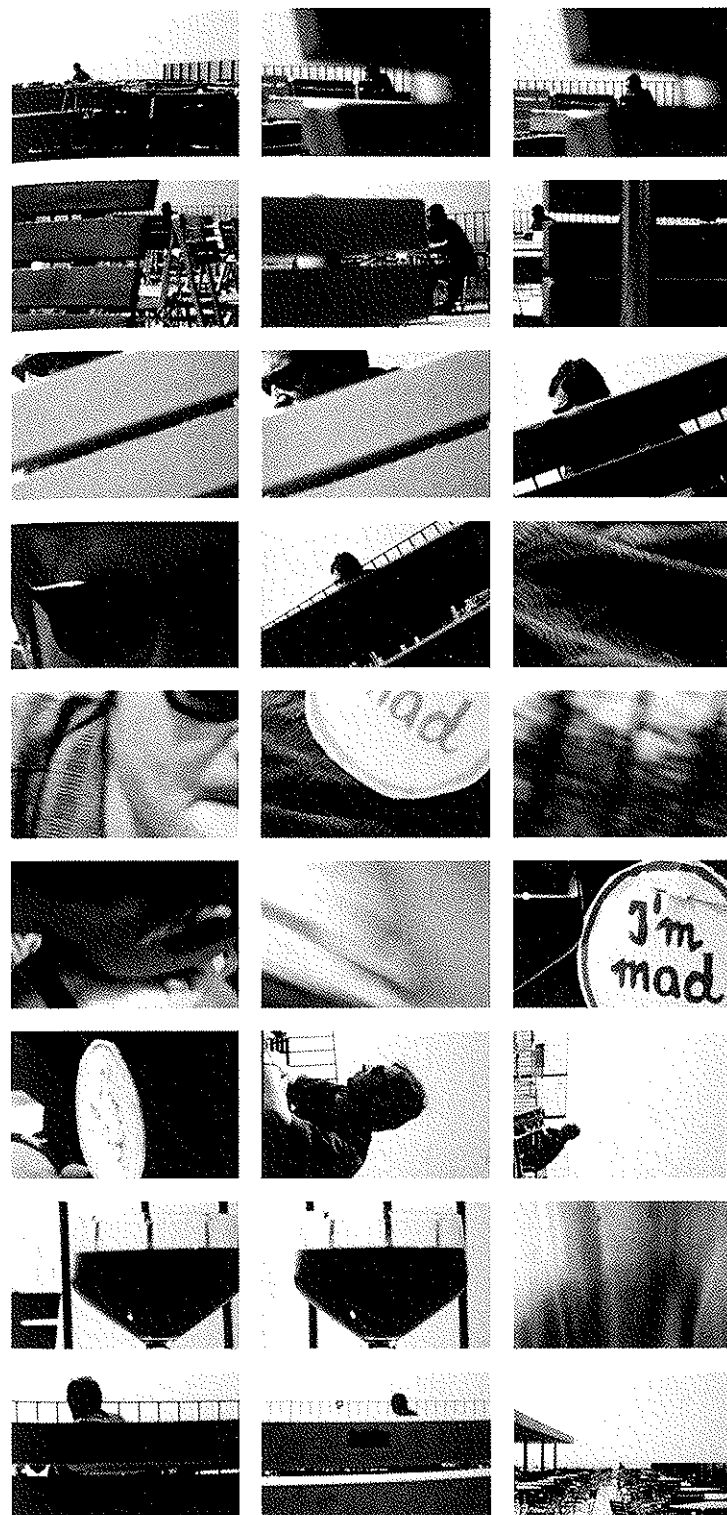
Ja, recimo, uživam za vrijeme snimanja, totalno poludim, a isto tako uživam i u montaži. Mislim da je ova zadnja faza filma fina stvar, tu si najmirniji, to je najkompletnija i najfilmskija faza, ali je ona srednja faza režiranja najodgovornija. Faza snimanja najviše kida živce. Možeš montirati recimo mjesec, dva, tri, četiri mjeseca, pa ćeš doći na svoje. Ali ako nisi onoga trenutka jedan kadar snimio na ovaj nego na drugi način, ili ako si ga loše snimio, to je otišlo u pizdu materinu. Filmski autor mora biti čovjek koji se u najmanju ruku dobro snalazi u fazi režiranja i u fazi montiranja. A faza pripreme, to je sad različito kod različitih ljudi. Ali ako u ove dvije faze nisi jak, onda ne možeš biti onaj autentični filmski autor.

38 IN MEMORIAM
Gdje, Split, 1969.

U 35. godini iznenada je u Beogradu preminuo Vojislav (Kokan) Rakonjac, jedan od najistaknutijih kinoamatera (od 1953—1962), autor istaknutih filmova: *Snovi na vetru*, *Kiša i ljubav*, *Zid*, *Krug* itd., režiser priče *Kapi*, omnibus-filma *Kapi*, *vode*, *ratnici* (zajadno s Markom Babcem i Živojinom Pavlovićem), prvoga profesionalnog filma u produkciji kinokluba Beograd, koji je već godine 1962. unio sasvim novi duh u našu profesionalnu kinematografiju. Poslije prvog, vrlo uspjelog omnibusa, ista grupa ostvarila je u produkciji Sutjeska filma iz Sarajeva i svoj drugi omnibus, *Grad*, o kojem se svojedobno mnogo govorilo, iako ni do danas nije isposlovao dopuštenje za javno prikazivanje. Od tada Kokan Rakonjac realizira šest uspelih cjelovečernih filmova: *Izdajnik*, *Klakson*, *Nemirni*, *Divlje senke*, *Pre istine* i *Zazidani* i na taj se način, bez ikakve sumnje, upisuje u najekskluzivniju povijest jugoslavenskog filma. Uz Živojina Pavlovića i Dušana Makavejeva, Kokan Rakonjac bio je jedan od najangažiranijih stvaralaca našeg novog vala, a u svakom slučaju najtemperamentniji i najautentičniji.

JA SAM OTKUPLJEN *Patmos, Split, 1970.*

Ja mogu biti Maneken
 ali ja nisam Maneken
 Ja mogu biti Pjesnik
 ali ja nisam Pjesnik
 Ja sam promatrač ptica vremena i oblika
 Kada vidim stablo brijesta dječje lice stari sat
 ili čujem kako kaplje kap po kap
 ili prođem pokraj Oblog
 (koje se više ne da oblikovati)
 ja sam poput onog koji ni živio nije
 Pust je Luxor
 ali ima i drugih mjesta
 koja ne opravdavaju pusti Luxor
 niti pusti Luxor opravdava druga mjesta
 kao na primjer ono pusto mjesto pored puta
 BK 66
 gdje sam započeo kao i obično
 od Početka do Početka
 Monumentalno veliko grozno kameno sivo
 poslijepodne Dana Revolucije
 ja sam Avet vlastite Aveti
 izvrnutog lica u UR
 Oh moje ursko lice otkupljeno krupnom novčanicom
 OH moja krupna Avet
 otkupljena za jedno prijedne



Ivan Martinac:
I'm Mad, 1967.



Lordan Zafranović
u *Sedmogiji*, 1966.



40

ZAFRANOVIĆEVA NEDJELJA
Slobodna Dalmacija
Split, 1969.

Nedjelja je film o vremenu, njegovu trajanju i njegovim posljedicama, mozaičan po svojoj konstrukciji, sastavljen od osam ravnopravnih sekvenci čiji su podnaslovi: *More*, *Kamen*, *Trajanje*, *Igra*, *Mora*, *Živi (življenje)*, *Mrtvi (smrtarenje)*, *Pobuna*.

1. sekvenca: "More" evocira prapočetak života nastao iz sudbinske stopljenosti čovjeka i mora i njihova međusobnog suprotstavljanja. Čovjek, lica okrenuta moru, istovremeno proživljava udvostručene trenutke: ljubav prema beskrajnosti i čistoći morske pučine i prkos izrastao iz tame njegove vlastite smrtnosti, koji se odupire neuništivosti i životu mora.

2. sekvenca: "Kamen" je blizanac mora, jednako star, jednako spokojan, jednako neuništiv. Prisjećamo se stihova:

U početku bijaše kamen
i njegova projekcija u moru
(krupni kamen dao si njima
koji svaku slast u sebi ima)
kvatrilijun kvatrilijuna
godina svjetlosti.

U početku bijaše kamen
i uz njega kamen
i uz njega kamen
kolajna u moru

Kamen je metamorfozirano more i sukob čovjeka i kamena kao i njihova međusobna naklonost, slični su sukobu i naklonosti prema moru.

3. sekvenca: "Trajanje". Ekspozicija je završena, a strašno u svojoj nevidljivosti nastupa sveobuhvatno vrijeme. Vrijeme je najdiskretniji, istovremeno i najsudbonosniji neprijatelj čovjekov. Osjećanje vremena, njegova protjecanja i neminovnosti istovjetno je osjećanju smrti. Najmonstruozniji sukobi življenja jesu sukobi čovjeka s vremenom.

4. sekvenca: "Igra" je predah, trenutno oslobođenje, ogoljenje vlastitog ja i tuđe ličnosti. Igra je spontanost i šala, naša jedina, pa makar i kratka, radost.

5. sekvenca: "Mòra". Kao što je i uobičajeno, suprotnosti se privlače. Najbučnije veselje prekida se razbijenom čašom, najčistija svjetlost najdubljom mrakom, sretno oslobođenje mòrom. Mòra je pokušaj bijega u zagrljaj ludog, izvitopereno-poetičnog svijeta poraženih.

6. sekvenca: "Živi" (življenje). Kompromis se natkriljuje nad nama, vezuje nam ruke svih želja i sloboda. Kompromis se zove standard, naš snažni, iako bezlični gospodar.

7. sekvenca: "Smrt" (smrtarenje) ponovo nas vraća irelevantnosti. Život i smrt, lice i naličje istog lista, paralelno nam govore o uzaludnosti, o nemogućnosti trajnijih rješenja, a samim tim i o očaju.

8. sekvenca: "Pobuna" je prividni izlazak iz očaja, naša najdraža *bolest*. Najnajvjerniji privid. Pobuna je jedina mogućnost pretvorbe crnine i bjeline u boju. Crveni tonovi strastvene opsjednutosti pojavljuju se kao suštinsko i formalno rješenje. Pet mladića i djevojaka, lutajući gradom od jutra do večeri, prolaze vlastitim životom (u malome) i beskrajno želeći da zaustave starenje (iako znaju da se ono ne može zaustaviti) prisiljeni su na nesvakidašnji napor. Oni strovaljuju ukradeni autobus niz kosinu dalmatinskog kamenja i dok crveni plamen proždire tu starudiju, proždirući istovremeno breme njihova iskustva, svatko se od njih poput djeteta ponovo približava moru, ulazi u more, igra se s morem, veseli se trenutku. Izgleda nam ipak da se u trenutku, jer je ona najkraća jedinica vremena, nalazi najveći koncentrat slobode.

Nedjelja je lijep film. Prirodan i SLOBODAN film.

Ona je zaista pokušala da se oslobodi RUŽNOĆE i razvije duh, koji "ni na čemu ne počiva".

Kao što kaže Jonas Mekas: "Jedino što na kraju preostaje, to je ČOVJEK kao ČOVJEK i ČOVJEK radi ČOVJEKA".

NIZVODNO OD SUNCA *Slobodna Dalmacija* Split, 1969.

AMBIJENT: Tromeđa Srbije, Crne Gore, Bosne i Hercegovine (Sandžak, planina Zlatar), kraj živopisan i surov.

IDEJA: Afirmacija zdravog bunta, koji se bori za korekciju onog što je nužno korigirati.

SCENARIJ: Priča o podjeli sela na familije Đukić i Bakić, otvoreno, bez ikakve "rezerve", ali i bez suviše malicioznosti, govori o aktualnim previranjima u zabitnom i zaostalom kraju, kamo sve što je novo teško pristiže, a i kad pristigne, opterećeno je sasvim suprotnom tradicijom. To je priča o jednim koji iskorišćuju zakon i vlast za vlastitu afirmaciju i o drugima koji se bore sve dok zakon i vlast ne budu svima "po mjeri". Danilo Đukić i Bajo Bakić najtipičniji su predstavnici tih raspolučenih svjetova i kako kaže Nikola: "Đavolja sila orgija u njima". Seoska se učiteljica nalazi na vjetrometini podijeljenog sela, a djeca, koja ni za što nisu kriva, ipak su kažnjena, jer "očevi jedoše kiselo grožđe a njima trnu zubi". Scenarij je zaista iznijansirano do savršenstva, "otvoren" za sva moguća rješenja, i crna i bijela, i on je sam po sebi razlog za presudnu razliku između ovog filma i već šablonziranoga jugoslavenskog "crnog" vala.

FOTOGRAFIJA: Poslije dulje pauze ovaj ponovni susret s jednim od najstarijih majstora jugoslavenske filmske fotografije pokazao nam ga je u pravom svjetlu. Aleksandar Sekulović, uvijek smiren i izvrsno uklopljen u cjelokupnu filmsku fakturu, ni trenutka nije dozvolio sebi nepotrebne afektacije.

MUZIKA: Kompozitor Dušan Radić je na sebi svojstven način pokazao kako se zvučna podloga usklađuje sa snažnom ljudskom tragedijom na filmskom platnu, odnosno kako se mora spretno baratati tonskom "pozadinom" da bi riječ, kao osnovni nosilac drame, bila uvijek u prvom planu.

REŽIJA: Fedor Škubonja od prvoga je do posljednjeg kadra posjedovao osjećaj za pravu mjeru: i ritam i osjećaj mjere su "kičmena moždina" svakog umjetničkog djela, pa i filma. Njegovo izuzetno strpljenje u radu s glumcima, ukus u kadriranju i istančan odnos prema filmskoj fakturi, u cjelini

dosežu svoje najblistavije vrhunce u uvodnoj sekvenci, u "ljubavnoj" sekvenci s kišobranom, u sekvenci na groblju i u završnoj sekvenci pred provalijom. Iako sam prije projekcije ovog filma smatrao da su ovakvi i slični motivi odavno nadidjeni i samim tim deplasirani, sada mogu reći samo to da je ovaj film "pun pogodak" i jedna "kruna" za sve naše dosadašnje puste pokušaje sagledavanja seoskog problema. Taj problem iznesen je na takav način i s takvom snagom da dobija univerzalne okvire borbe dobra i zla, koji prerastaju ne samo granice jednog ambijenta već i nacionalne granice.

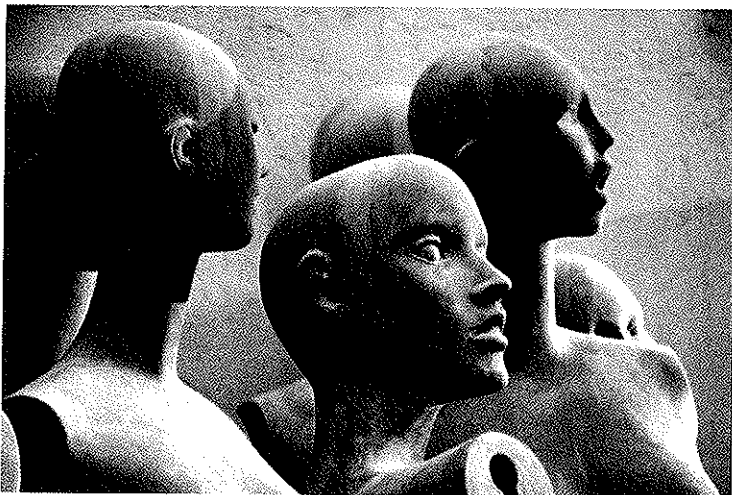
ULOGE: Dragomir Bojanić, Jovan Janićijević, Boro Begović i Veljko Mandić dali su izvrsne kreacije, ali ipak najkompleksniji i ujedno jedini "dvostruki" lik jest "ćopavi" Nikola (Jovan Janićijević). U riječima učiteljice "Uspravi se Nikola, uspravi" na samu kraju filma, u toj mogućnosti ozdravljenja lažnog bolesnika, koji se sve vrijeme držao po strani, zacrtan je pravi izlaz iz zla koje se duboko ukorijenilo.

666 *Patmos,* Split, 1970.

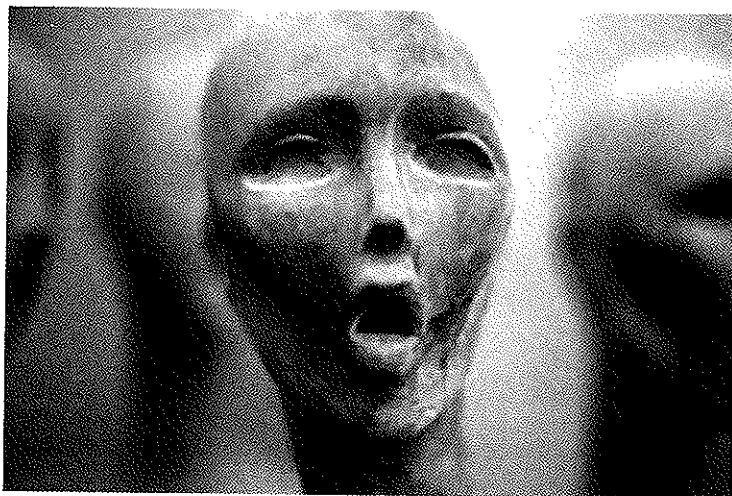
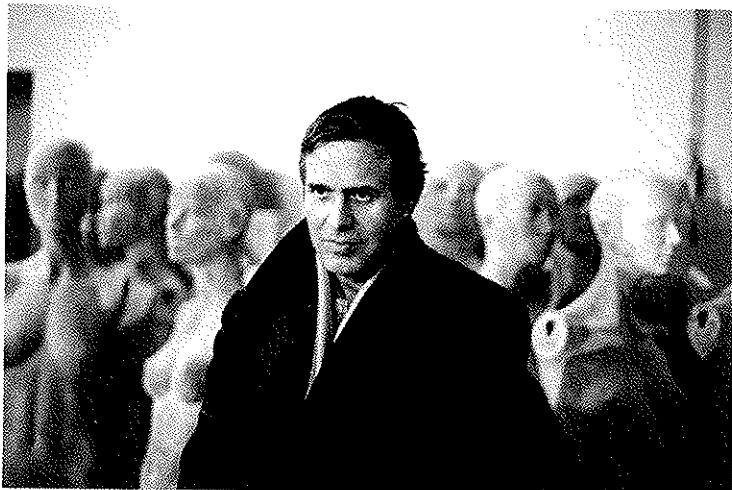
Pjesma je napisana kao moto
u povodu projekcije filma 666.

Ljubav prema kreiranju privatnog svijeta
i sasvim izuzetna sposobnost
potrebna da se ta ljubav i dokaže
Ličnost u centru kretanja kamere
duhovna i duševna stopljenost čovjeka
i mehanizma
koji snima
Težina
Ritmički kontrasti
Opuštenost
Suprotnost bjesomučnog bijega
Pogreb srca utisnut u celuloid
Nepotisnuti smisao za geg
i tragično naličje gega
Uzavreli eksperiment
zamućen efemernim problemima svijeta
Sfumato
Mirnoća i Skladnost
Ljepota eksponiranog kadra
Sumrak dalmatinskog pejzaža
zraka

naše specifične noći
Tragičnost banalnih odnosa
Oplemenjena dokumentarnost
Osjećaj ambijenta
čovjeka
i situacije
Prerastanje kretanja
u još intenzivnije kretanje
i kretanja u mirovanje
Konopac montaže iznad provalije sadržaja
666
What time is it man?



Ivan Martinac:
Lutke, 1987.



43

LUTKE Scenarij za nerealizirani film*

Lutke personificiraju tragičnu sudbinu čovjeka, koji živi mimo svoje volje, odnosno sudbinu svih onih koji ne sudjeluju u stvaranju vlastite sudbine.

1. sekvenca: U jednoj tvornici u Vrapču proizvode se plastične lutke čovjekove veličine. Ekspozirana traka registrira cjelokupni radni proces: ljudska lica i ruke proizvodne mašine i stvaranje lutaka. Unutar sekvence preko tri kraća kadra ekspoziraju se titlovi:

DA LI OSJEĆATE BOL LUTAKA
KOJE NE ZNAJU
ZAŠTO POSTOJE

2. sekvenca: Golemo skladište prepuno nagih lutaka u najrazličitijim pozama. Pakiranje i transport. Vlakovi i kamioni odvoze ih u različitim pravcima. Ekspozirani titlovi:

DA LI OSJEĆATE SUBINU LUTAKA
URASLU U NJIHOVE UDOVE
PUNE TRAGIČNOG DOSTOJANSTVA

3. sekvenca: Aranžiranje izloga. Oblačenje lutaka. Ekspozirani titlovi:

DA LI OSJEĆATE PATNJU TIH STVORENJA
SLIČNIH ČOVJEKU
BEZ UNUTRAŠNJE STRUKTURE

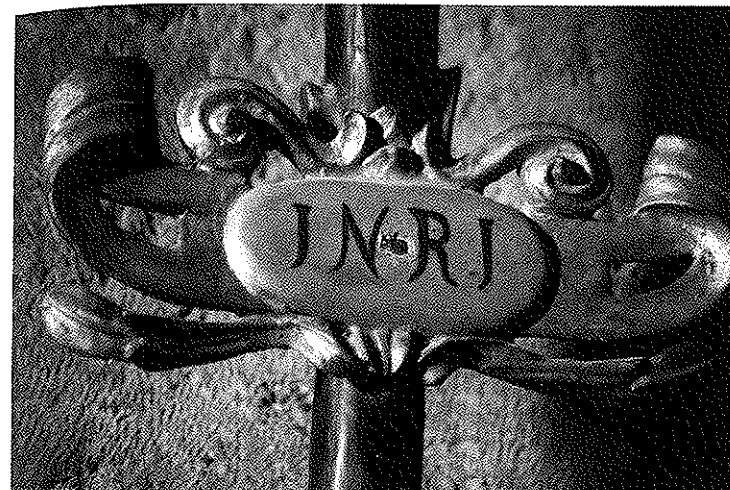
4. sekvenca: Grad u noći. Zelenkasto osvijetljeni izlozi. Rijetki automobili. Tučnjava. Ljudi razbijaju izlog, prevrću lutke, a zatim odlaze. Prevrnute lutke, oštećenih lica, nepromijenjena izraza gledaju grad. Na početku sekvence čuje se glas:

DA LI STE IKAD ČULI, U NOĆI, ŽALOSNI HOR
LUTAKA KOJE SVOJIM PLASTIČNIM ŠAKAMA
UDARAJU U ZIDOVE ŠARENIH TAMNICA?

* Martinac je "Lutke" realizirao 1987. u 35 mm formatu, u produkciji Marjan filma. Snimatelj je bio Andrija Pivčević. Film je dug 13 min, 31 sek, 13 fot. te ima 333 kadra.

U ZNAKU RIBE
 Aura, Split, 1975.

Autoportret
 Toledo
 Čempresi
 Uskršnuće
 Lutka
 Rođenje
 Laokon
 Fray Hortensio Felix de Paravicino
 (Museum of Fine Arts Boston Massachusetts)
 Glava djevojke
 Betsabeja
 Djevojka
 Kod svodilje
 Švelja
 Žena u plavom
 Sjedeći akt
 (Ludi i lijepi Korzikanac Amadeo Modigliani)
 Un foglio dal libro della città
 Tempo variabile
 I oni ga ustavljahu govoreći
 Ostani s nama jer dan je nagao
 (Krist u Emausu)
 Veronika
 Veronikin rubac
 Katedrala u plavom
 Zvjedano nebo u plavom
 Krist na križu u plavom
 Posljednja večera
 (Forma senza forma e colore senza colore)
 Atelier
 Željezna krinka
 Maria Magdalena
 Riba
 Andeo iz Leodiceje
 Pismo
 Smiješni hrvatski kralj



Ivan Martinac:
 Grad u sivom, 1992.



45 NARUČENI FILMOVI

Razgovor s autorom Split, 1980.

Jedan film od tri minute napravio sam briljantno, za Jadranku. To sam radio sedam dana i to je zbilja bez greške, ma radio sam ga kao da radim nekakav Fokus.

U Beogradu sam odbio jedan naručeni film koji su mi ponudili jer sam mislio da to nije čista stvar. Poslije, živeći u Splitu, napravio sam dosta takvih filmova, između petnaest i dvadeset. I jedan spot, ali spot više nikad ne bih radio, to su čiste pizdarije. Bio je to spot za televiziju, trideset sekundi, mislim za neku limunadu, za sok koji se zvao Pipi. Došao sam kod naručioca i rekao — u redu, napraviti ću vam to, a oni kažu — fino, evo scenarij je gotov. Kakav scenarij, pa što ću ja raditi ako već imate scenarij? Htio sam to napraviti tako da uzmem jednu malu djevojčicu koja slična Pipi, pa onda jednu veliku flašu od pet-šest litara, recimo — flaša kao pola te djevojčice, pa ona s tom flašom prođe po obali, u nedjeljno jutro, kad je riva puna svijeta i mladeži — da prođe s flašom kroz tu masu. Dobro, kažu oni u Dalmacija vinu, ali to neka bude samo pet sekundi. Ma kakvih pet sekundi — pitam ja, i tako, jasno, ništa od toga.

Sa naručenim ili namjenskim filmom od petnaest, dvadeset minuta problem je unekoliko drukčiji: postoji tu jedna gomila materijala i sad moraš pokazati određeno tehničko znanje. Dobro, sad ćeš ti reći — kakva je to vrsta filma? Pa to je, jasno, samo eksponirana traka. A zašto sam to radio? Mali je razlog u parama, prije deset-petnaest godina tu se nije dalo zaraditi. Ali, pošalješ ti nekakav projekt na Fond pa ti ne prođe: a ovi ti nude — možeš snimati, imaš kameru, traku, onda sjedneš za montažni stol, sve ti to nude, da ne pričam. Dakle, u treningu si, to je važna stvar. Nešto sam snimao sam, uglavnom sam radio po već snimljenom materijalu: onda sam u montaži izmišljao neku ideju, pa sam tako "režirao" cijelu stvar. Dobiješ tu izvjesnu količinu trake, pa sad treniraš memoriju — da li možeš zapamtiti sav taj materijal; pogotovo ako je pizdunski materijal onda ga je još teže zapamtiti. Pa ga onda režeš, vezuješ, lijepiš i stalno sebi daješ zadatke. Nema tu ništa od nekakva djela, ali treniraš prste, treniraš memoriju, treniraš oko, treniraš reflekse, treniraš sebe.

Jedanput sam dobio zbilja kriminalni materijal, ležao je negdje dvije-tri godine, o nekakvim dalmatinskim elektranama, to je snimalo jedno dvanaest snimatelja, pa se sve izmiješalo, nitko više nije znao koja je to elektrana u ovom kadru, a koja u onom, teško ih je bilo locirati, i tako. Zato ja to sve ne priznajem i ne navodim kao nekakav dio ozbiljnog rada na filmu, to zapravo ne treba spominjati kao filmove.

VAŽNIJE FILMSKE NAGRADE I. MARTINCA

1960. **Preludij**
- Prva nagrada u kategoriji eksperimentalnog filma i najbolji film festivala Kinokluba Beograd.
 - Meštrović (Egzaltacija materije)**
 - Treća nagrada u kategoriji dokumentarnog filma na VI. saveznom festivalu u Beogradu
1962. **Rondo**
- Prva nagrada u kategoriji igranog filma na VII. saveznom festivalu u Sarajevu
 - Rondo / Monolog o Splitu / Tragovi čovjeka**
 - Specijalna nagrada za režiju na VII. saveznom festivalu u Sarajevu
 - Meštrović (Egzaltacija materije)**
 - Treća nagrada u kategoriji dokumentarnog filma na festivalu UNICA-e u Beču
1964. **Abaddon**
- Prva nagrada u kategoriji igranog filma na VIII. saveznom festivalu u Ljubljani
 - Specijalna nagrada za režiju na VIII. saveznom festivalu u Ljubljani
 - Monolog o Splitu**
 - Specijalna nagrada lista *Studio* na I. republičkom festivalu u Zagrebu
1965. **Abaddon**
- Premio Cirse na XVIII. festivalu u Salernu
 - Specijalna nagrada na IX. festivalu u Olbiji
1966. **Mrtvi dan**
- Druga nagrada u kategoriji dokumentarnog filma na IX. saveznom festivalu u Splitu (Prva nagrada nije dodijeljena)

Armagedon ili kraj

- Treća nagrada u kategoriji eksperimentalnog filma na IX. saveznom festivalu u Splitu
- Monolog o Splitu**
- Najbolji film I. festivala Kinokluba Split
- Prva nagrada u kategoriji dokumentarnog filma na I. festivalu Kinokluba Split
- Aura**
- Prva nagrada u kategoriji eksperimentalnog filma na I. festivalu Kinokluba Split
- Aura / Monolog o Splitu**
- Specijalna nagrada za montažu na I. festivalu Kinokluba Split

1967.

Podne

- Prva nagrada u kategoriji dokumentarnog filma na II. festivalu Kinokluba Split
- Abaddon**
- Najbolji film II. festivala Kinokluba Split
- Prva nagrada u kategoriji igranog filma na II. festivalu Kinokluba Split
- Abaddon / Život je lijep**
- Specijalna nagrada za režiju na II. festivalu Kinokluba Split

1968.

Lijepo je imati grobnicu — vječnu kuću

- Treća nagrada u kategoriji eksperimentalnog filma na XI. saveznom festivalu u Skopju
- I'm Mad**
- Najbolji film III. festivala Kinokluba Split
- Prva nagrada u kategoriji eksperimentalnog filma na III. festivalu Kinokluba Split
- Specijalne nagrade za montažu (s Nakićem) i za režiju svih prikazanih filmova na III. festivalu Kinokluba Split

1969.

Poslijepodne na putu za Emaus

- Najbolji film IV. festivala Kinokluba Split
- Prva nagrada u kategoriji eksperimentalnog filma na IV. festivalu Kinokluba Split
- Sve ili ništa**
- Prva nagrada u kategoriji igranog filma na IV. festivalu Kinokluba Split
- Specijalna nagrada za režiju za sve prikazane filmove na IV. festivalu Kinokluba Split

OBRAČUN ZA STUDENI

Aura, Split, 1975.

1. XI. 2 kg crnog kruha
1 kg kupusa
3 kg krumpira
Ručak u menzi
2. XI. Sapun za umivanje
Pretplata za radio
Buket cvijeća za grob
Ručak u menzi
3. XI. 1 kg šećera (kristal)
1 litra ulja (Zvijezda)
1 kg crnog kruha
Ručak u menzi
4. XI. Voda za listopad
Stan smeće i zemljište
Ručak u menzi
5. XI. 1 kutija patine
1 žarulja za zahod
Ručak u menzi
6. XI. Ručak u menzi
7. XI. Ručak u menzi
8. XI. 1 kg soli
1 kg šećera
1 kg kapule
2 kg crnog kruha
Ručak u menzi
9. XI. Ručak u menzi
10. XI. 1 kg blitve
Ručak u menzi
11. XI. 1 kg crnog kruha
Ručak u menzi
12. XI. Toaletni papir (2 komada)
2 recepta
Ručak u menzi

13. XI. 2 kg crnog kruha
5 limuna
Ručak u menzi
14. XI. Ručak u menzi
15. XI. Ručak u menzi
16. XI. Kesica voćnog čaja
Kišobran
Čišćenje kaputa
Ručak u menzi
17. XI. 1 kg kupusa
1 kg blitve
Ručak u menzi
18. XI. Struja za listopad (stan)
Struja za listopad (stubište)
Ručak u menzi
19. XI. Ručak u menzi
20. XI. 1 kg crnog kruha
1 šterika
3 kg krumpira
Ručak u menzi
21. XI. Ručak u menzi
22. XI. Ručak u menzi
23. XI. 1 kg kruha (polubijelog)
2 para kobasica
1 kg sira
Ručak u menzi
24. XI. 1 kg kruha
1 litra ulja (Zvijezda)
6 jaja
Ručak u menzi
25. XI. 2 kg kupusa
3 naranče
Ručak u menzi
26. XI. 1 kg blitve
Ručak u menzi
27. XI. 4 recepta
Ručak u menzi
28. XI. Ručak u menzi
29. XI. Ručak u menzi
30. XI. Ručak u menzi

REKAPITULACIJA TROŠKOVA
ZA STUDENI
Od ukupnog iznosa
odnosi se
na hranu
65%
a na ostalo 35%

Ivan Martinac i
Andrija Pivčević
na snimanju filma
Most, Split, 1977.



MOST — Knjiga snimanja za kratkometražni film, 1977.

Kratkometražni eksperimentalni film *Most* nastavlja s primjenom motiva fiksirane kamere, odnosno s problemom *fiksacije* u širem smislu, što znači da nastavlja tradiciju *čistog* filma (ponekad nazivanog *antifilmom*), koji u nas i u svijetu već dugo ima sjedbenike.

Jedini profesionalno financiran film (ujedno i jedini film na 35 mm traci) s tom *temom* u Jugoslaviji bio je do sada *Fokus* (scenarij, režija, kamera i montaža: Ivan Martinac). *Most* je drugi.

Fokus je realiziran tehnikom jednokratne ili jednostruke fiksacije, odnosno kamera je fiksirala jedan cilj, mijenjajući u slučaju *Fokusa* objektivne od 18 do 300 mm.

Svi čovjekovi *problemi* nalazili su se u jednom jedinom fokusu, koji je svojom promjenljivom žarišnom daljinom stvarao drukčije planove, dakle bili su okrenuti sami sebi, a unutar sebe sebi suprotstavljeni nisu imali vanjskog *neprijatelja*. *Fokus* je svojom formom prezentirao introvertiranost s vrlo malo nade. Njegova nada, koja na kraju ipak stiže, nije proizašla iz borbe već iz vjere.

Most je realiziran tehnikom dvokratne ili dvostruke fiksacije, odnosno kamera fiksira dva cilja, dvije *snage* međusobno povezane i suprotstavljene.

Tomislav Gotovac je u filmu *Poslijepodne jednog fauna* (što je čini se prvi *fiksirani* film kod nas) eksponirao tri teme, ali međusobno nevezane.

U *Mostu* se prvi put kamera postavlja tako da neprekidno naizmjenično promatra dva elementa, koji se jedan prema drugome nalaze pod pravim kutom. Čovjekovi *problemi* raspoređeni su dakle diljem dvostruke žarišne osovine, čovjek ima svojeg vanjskog, vidljivog *neprijatelja* (u slučaju *Mosta* to je vlak), čovjek je u trajnu sukobu, što znači da je *Most* ekstrovertirani film. Nada se u *Mostu* ostvaruje putem borbe, ona ima svoje opipljive parametre i zato nam je, od samog početka filma, bliža.

Naime, nada se ostvaruje borbom u prvoj varijanti *Mosta*, u onoj u kojoj su svi valovi prošli kroz *tijelo* filma, a čovjek je ostao kao posljednji, kao pobjednik. Međutim, u drugoj varijanti *Mosta* nada se gubi, gubi i nestaje na samu kraju nošena beskrajno snažnom *kičmom* vlaka u daljinu. Čovjek je izvirio glavom u svijet stroja i stroj ga je *nadigrao*, što bi valjda značilo da su u borbi izvan njegove kože čovjekove mogućnosti nikakve.

Neka bude, možda i za povijest, zabilježeno ovom prilikom da je *Most* film-pjesma i da njegov autor, kao što je i normalno, do samog svršetka ne prepoznaje svršetak pjesme.

Most je u prvoj i drugoj fazi realizacije (pisanje scenarija i režija) neizvjestan film. Jednoga dana u siječnju 1977. on će nažalost biti dovršen i onda ćemo vidjeti na čemu smo. Kažem: nažalost, jer bi se *Most* zapravo trebao snimati vječno, a njegov materijal s drukčijim svršecima gledati jedanput godišnje.

Zatim *Most* u svijet fiksacije uvodi novost. On ne poštuje materijalne zakone fiksacije, on se služi primijenjenom ili *rekonstruiranom* fiksacijom.

U okviru sistema koji, sam po sebi, znači apoteozu jedinstva mjesta i vremena, *razbijeno* je i mjesto i vrijeme, mjesto uvođenjem druge žarišne osovine, a vrijeme sezonama.

Most traje kroz ljeto, jesen i zimu.

Kamera se, naravno, u međuvremenu odnosi i ponovo donosi.

Njezina se pozicija rekonstruira i to je razumljivo.

Kadrovi iste žarišne duljine samo su približno identični. Njihove osovine samo se približno poklapaju.

Da bi trajala u vremenu, kamera je prestala, samoj sebi, biti idealno dosljedna, što vjerojatno znači da je trajanje važnije od dosljednosti.

I na kraju ovog jednostavnog uvoda recimo da *Most* apsorbira nekoliko vrsta trake, kolor i crno-bijelu različitih osjetljivosti, što je unošenje izvjesnih makjavelističkih elemenata u nadmetanje čovjeka i stroja. Traka je *najvidljivije* sredstvo filma, a promjenom trake jasno stavljamo do znanja da suprotne strane *Mosta* u okviru svojeg *sukoba* ne biraju sredstva.

1. sekvenca: *Most* (ljeto).

Snimamo osovinu mosta i ljude na njemu fiksiranom kamerom i objektivima od 25 do 600, tokom cijeloga, blistavo sjajnog ljetnog dana. Također snimamo vlak istim objektivima tokom istoga dana eksponirajući jednu i drugu "temu" različitom vrstom trake.

2. sekvenca: *Most* (jesen).

Isto kao 1. sekvenca, samo što pada kiša.

3. sekvenca: *Most* (zima).

Isto kao 1. sekvenca, samo što snažan vjetar *povija* ljude.

4. sekvenca: *Most* (interludij).

Jednog trenutka vlak izlazi iz okvira fiksacije. Slobodno snimljeni, vrlo kratki kadrovi vlaka, po svakom vremenu i iz svih kutova *propinju se u vis*. Navedeni kaleidoskop sastoji se od toliko kratkih pojedinačnih slemenata, da ih rezultatski ne možemo smatrati kadrovima, a kamera se toliko kratko angažirala snimajući ih da njezin položaj prilikom te akcije ne zovemo položajem kamere.

5. sekvenca: *Most* (sumrak-postludij).

Pošto je opće poznato da su borbe uvijek identične, a samo rezultati donekle različiti, tako su i naše četiri sekvence iste, a peta je različita. Peta će se sekvenca snimiti u dvije varijante.

5A. sekvenca: Kamera snima osovinu mosta, spuštenu po vertikali na njegovu razinu. (To je treći položaj kamere.) Jedan čovjek prelazi preko mosta, sâm čovjek dugačkim kadrom, licem prema objektivu. U pozadini zalazi sunce.

5B. sekvenca: Kamera snima vlak koji ulazi u stanicu, ili koji naprosto odlazi od kamere u daljinu, u švenku kojim se otvara pejzaž. (To je treći položaj kamere.) Zalazi sunce.

Peta sekvenca, u jedno i u drugoj varijanti, snimala bi se u koloru, ali bi jedna njezina faza bila kopiranjem prebačena na crno-bijelu traku i tako umontirana. Bez obzira koji će svršetak primijeniti (5a ili 5b) odnosno bez obzira na to kako će *Most* završiti, u petoj sekvenci čuje se prvi put glazba, i to onaj isti Mozartov ulomak primijenjen u Bressonovu filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao*. I bez obzira na to koji će se završetak primijeniti, *Most* će biti posvećen filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao*, jer na smrt su osuđene obje sukobljene strane, i čovjek i vlak, svejedno koju je stranu *Most* primijenjenom nadom ovog puta prevario...

Split, 18. kolovoza 1976.

Autorsko obrazloženje uz radnu kopiju kratkometražno-eksperimentalnog filma *Most*

Osnovna ideja filma obrazložena kratkim sadržajem dosljedno je provedena prilikom realizacije. Podsjetimo se: ideja filma *Most* jest ustrajnost kretanja stroja i ljudi u međusobnom oponiranju i stapanju kroz sve svjetlosne i atmosferske situacije, usprkos tehničkim neumoljivostima (prezentiranim putem *fiksirane* kamere) do samog svršetka.

S obzirom na priloženi scenarij došlo je do izvjesnih tehničkih korekcija, koje ne oponiraju osnovnoj ideji.

Umjesto objektivu 9,8—250, s obzirom na konkretne uvjete lokacije, upotrebljeni su objektivu 30—300 mm.

Usprkos produljenu roku realizacije nije se uspjela snimiti treća atmosferska situacija (snijeg), ali mislim da se osnovna ideja provela i dvjema registriranim atmosferskim situacijama (sunce i kiša).

Način snimanja vlaka prilagođen je da bude u najoponentnijoj situaciji prema ljudima (ugao između fokusnih osovina jest 90 stupnjeva).

Iz poštovanja prema velikom redatelju i velikom filmu, a s obzirom na identičnost ideje (po autorovu mišljenju) koja na filmsku traku fiksira beskrajnu upornost ljudi, *Most* je posvećen filmu Roberta Bressona *Osuđenik na smrt je pobjegao*.

Tumačenje tonske pratnje

Preko fotografije Roberta Bressona snimljene transfokatorom prepisat će se jedna dijaloška sekvenca iz *Osuđenika* koja najpoptunije tumači čovjekovu ustrajnost. Ta je sekvenca prvi razgovor sa starcem iz susjedne ćelije.

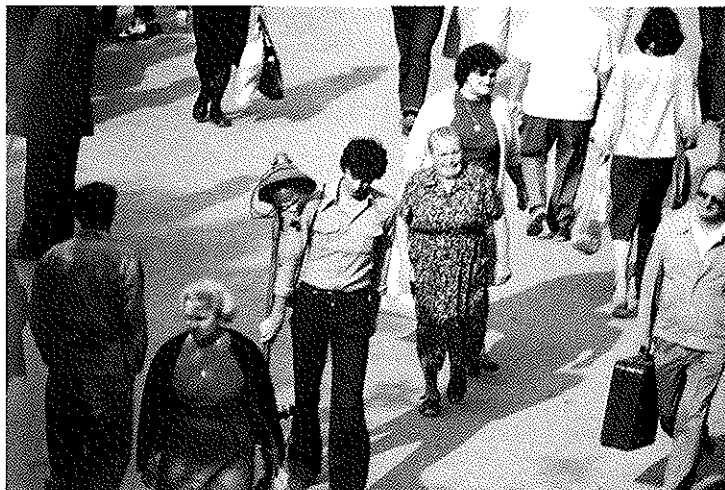
Do pretposljednog kadra filma nema glazbe, već se sinkroniziraju isključivo šumovi vlaka u perspektivi dolaska i odlaska s najvećim intenzitetom prilikom prolaska ispred kamere, a između dva šuma vlaka u međuprostoru od svega nekoliko kadrova sinkroniziraju se šumovi ljudi i kiše. Preko dva posljednja kadra (kada se vlak oslobađa fokusa i ulazi u stanicu) sinkroniziran je Mozart, na način koji odgovara upotrebi Mozarta u posljednjem kadru filma *Osuđenik*. Mislim da je tonska pratnja u skladu sa slikom, jer odgovara osnovnoj ideji permanentnog nastojanja, koje završava stiliziranom relaksacijom.

Montirani film ima dužinu od 330 metara, što odgovara trajanju od 12 minuta i 30 sekundi.

Split, 12. srpnja 1977.



Ivan Martinac:
Most, 1977.

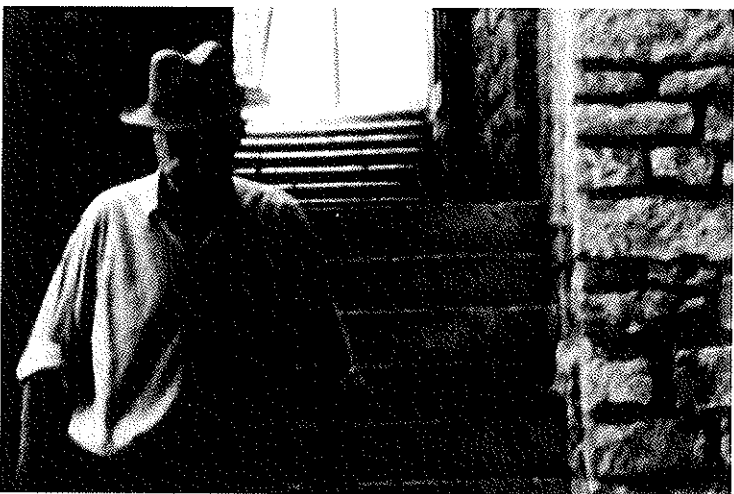




Ivan Martinac:
Abaddon, 1964.

Atelier Dioklecijan, 1965.

Mrtvi dan, 1967.



49

POGLED UNATRAG Razgovor s autorom Split, 1980.

Kad nakon ovako dugog vremena ponovno pogledaš svoje stare filmove, jedan za drugim, doživljavaš prava čudesa: neki koji su svojevremeno slo-
vili kao vrlo dobri gube na vrijednosti, a neki koji su bili zapostavljeni otkri-
vaju se kao nesumnjivo dobri. Izbljedio je recimo *Abaddon*, a svojevreme-
no je obišao mnoge amaterske festivale i imao mnogo uspjeha: iznenadio
me onako oštar i strelovit *Monolog o Splitu*...

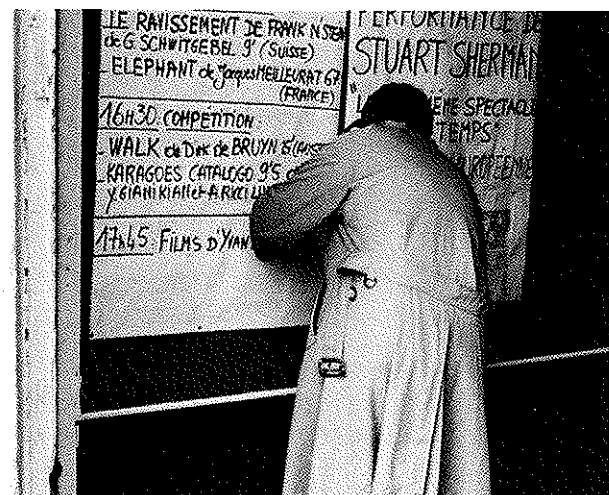
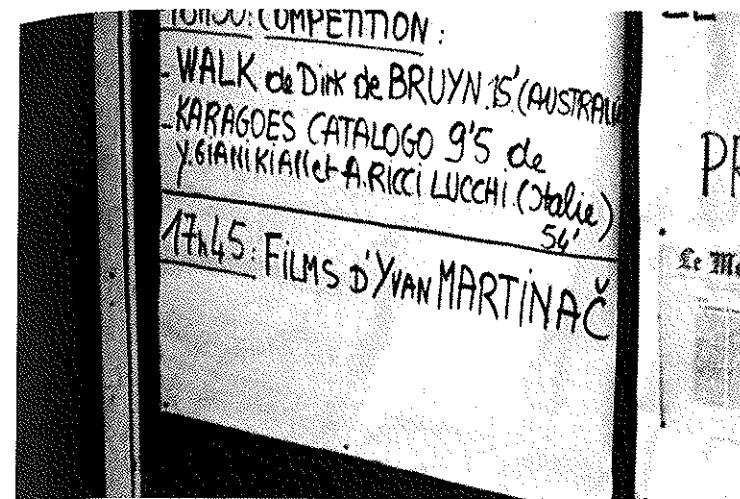
Pa sad, nakon ponovnog gledanja, napravio bih ovakav vrijednosni
odabir amaterskih filmova iz Splita:

Život je lijep
Monolog o Splitu
Armagedon ili kraj
Ping-pong
I'm Mad
Amindra
Sjećanje na Armagedon
Sve ili ništa
U tome oni vide slobodu
Postludij
I Like the Film
Mrtvi dan
Svi dani će susresti svoj kraj
Lijepo je imati grobnicu — vječnu kuću
Dno je stid i sramota
Abaddon
Aura
Poslije podne na putu za Emaus
Angelus i
Atelier Dioklecijan.

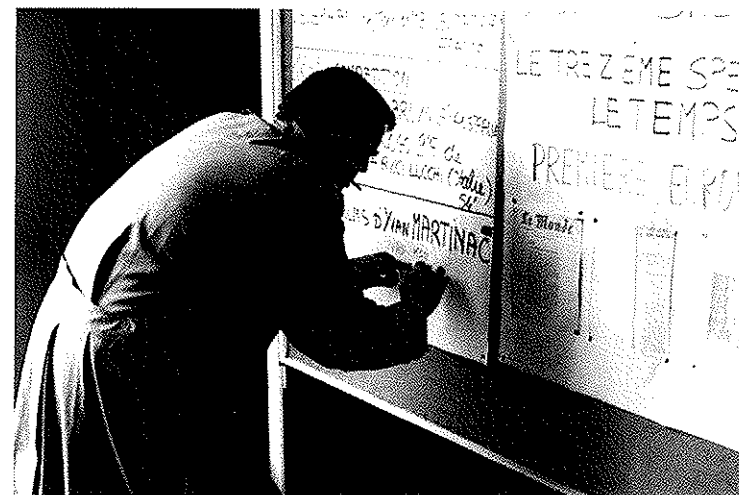
Što se profesionalnih filmova tiče, *Fokus* mi se čini bez greške. *Ubrzanje*
ima sjajan prvi dio, ali je na kraju mrvicu spušten. *Život se nastavlja* — mis-
lim da je dobro zamišljen, ima tu pokoja sekvenca, ali taj film je ispušten...
Uska vrata — ni tom filmu nikad nisam mogao naći grešku.

A *Most, Most* je mogao biti čaroban film. To je permanentno kretanje ljudi prema kameri, tu sam otkrio neke sasvim posebne montažne fenomene. Ali, film je morao imati četiri vremenske atmosfere — a ima ih dvije. Tu je trebala biti kiša, pa uraganski vjetar koji zanosi ljude od osovine mosta, tu je moralo biti ljeto i u zadnjem kadru snijeg. Znači, u konačnom filmu nedostaje taj jaki vjetar, nešto što bi skretalo ljude od zadanog pravca, nešto što bi ih bacalo u stranu, jer ni kiša ni sunce ih ne skreću. A zadnji kadar kad vlak ulazi u stanicu, pa kompozicija šikne uz kameru kao neko totalno oslobađanje — tu se kamera morala podići i uhvatiti snijeg kako pada odozgo, snijeg koji će na kraju pomiriti tri vremenska doba i istovremeno omogućiti postupno izbjeljenje kadra, ne laboratorijsko nego prirodno... Ali kad smo snimali, te godine nije pao snijeg. Nije bilo ni vihora... U takvim slučajevima ljudi kažu — to su objektivne okolnosti, to je tehnički problem. Ma kakav tehnički problem, to je film!

Za *Izlazak* uvijek sam mislio da je savršen film. Tu ima milijardu parametara, milijardu tokova, meni je krivo što ga nisu razumjeli, a još mi je krivlje što ga nisu osjetili.



Ivan Martinac
na festivalu u
Hyèresu, 1984.



Razgovor s autorom
Split, 1980.

Amaterski opus zaokružio sam sa pedeset filmova. A profesionalnih mislim napraviti deset. *Most* je bio šesti, *Izlazak* sedmi, imam još tri projekta.

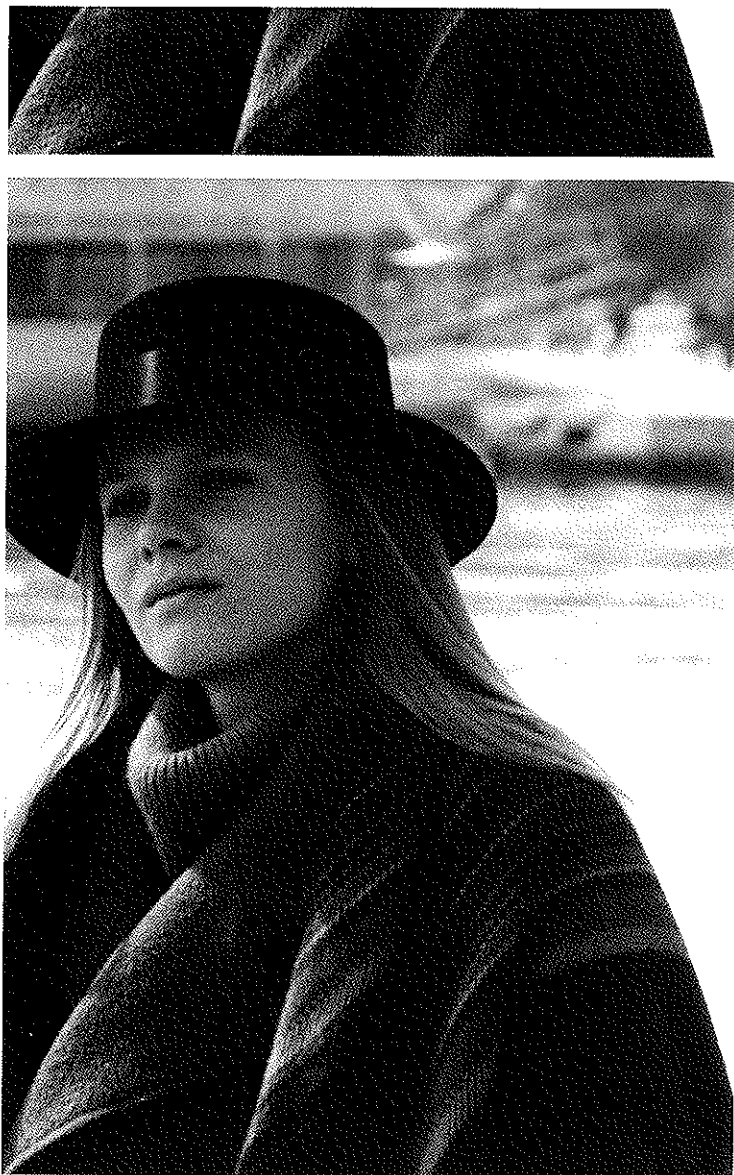
Jedan se zove *Izgnanstvo*, jedan čudan film o enterijeru. To je kombinacija slike muškarca koji je očigledno mrtav i žene koja umire u krevetu, s nizom nekih čudnih sobnih detalja. Razgovarao sam sa Pivčevićem, to mora biti film božanstvene kolor-fotografije. *Izgnanstvo* bi trebalo ići poslije *Izlaska*, znači poslije onog dugog završnog kadra i onog osvijetljenog prozora na kraju — to zapravo gori lumin ispod jedne slike, a jedna žena umire u krevetu; sve kao da je iza onog crvenog prozorčića. I na kraju filma pada snijeg nad Splitom, to je već snimljeno, jedan čaroban snimak...

Deveti bi bio film o rezanju broda. O smrti broda. Ima tri mirna kadra — prvi, pretposljednji i posljednji, a ovo u sredini je luđačko, bjesomučno uništavanje broda, čerečenje broda. I to ovako: u prvi kadar dolazi brod, dugo, dugo, onda ga poklopi mašinerija i počne mljeti. Predzadnji kadar je da to staro brodsko željezo odlazi vagonetima u daljinu, a jednim dugim pretapanjem koje mora biti napravljeno u kameri pojavljuje se novi brod koji dolazi prema kameri. A to čerečenje broda, tu bih oformio ekipu od pet-šest redatelja i snimatelja i rekao bih im — dečki, ovaj brod se čereči, a vi ga snimajte. Zašto? Zato jer kad bih ja to snimao, onda bi mene moja kamera, snimatelj i glava vodili samo u jednom određenom pravcu. A ja hoću da raznorazni luđaci šaraju kamerama i svojim idejama: jedan će snimiti nekakve pukotine, drugi nekakvu rđu, jedan mora biti pravi početnik i nadam se da će snimiti neoštire kadrove — jer u ovakvoj surovoj bitci mora biti i totalno nekorektnih kadrova. Onda bih to sve smontirao, da to bude prava, strašna smrt jednog broda. Taj se film zove *Brodovi pristaju*, a u zagradi bi pisalo "Ne osjećam se dobro", dakle parafraze na jedan Pansinijev i jedan Gotovčev film.

Deseti film je *Smrt* i taj je zapravo film od jednog kadra. Jedna žena sjedi tu na obali prema Kaštelanskom zaljevu, s njom muškarac, sjede uz more u kasnom proljeću ili ranoj jeseni. Film počinje fiksacijom tvornice cementa koja dimi, stvara se opsesija dima, onda se kamera pomakne i to dvoje uđu u kadar sasvim u prednjem planu; spremaju se, ona se češlja, on sprema novine u džep, odlaze s tog mjesta, ulaze u automobil, otvoreni automobil, i polaze. Kamera je u automobilu, tako da je sve u jednom kadru,

pa prolaze onim dijelom grada do tunela kroz Marjan, idu tunelom na južnu stranu Splita, i kad izlete iz tunela — a sve ovo dosad traje devet minuta — tu je rez i sad dolaze kratki kadrovi od dva ili tri kvadrata. Naime, imao bih dubl čitavog ovog kadra od devet minuta, razrezao bih ga na komadiće od po dva-tri kvadrata, jedan dio bih bacio, a izabrao bih recimo 400-500 takvih komadića, stavio ih u vreću i vadio kako mi koji dode pod ruku i lijepio jedan za drugim. I to bi bio kraj, kao vatromet na izlasku iz tunela, čitav prethodni kadar strelovito bi se ponovio kao nekakva vizualna prašina.

Martina Nemet na radnoj fotografiji iz *Kuće na pijesku*, jedinog Martinčevog cjelovečernjeg filma. Split, 1984.



51

VIJENAC OD PAPRIKA Razgovor s autorom Split, 1980.

Već dugo vremena imam želju da snimim cjelovečernji film. Svojevremeno sam slao na natječaj Avale neku ratnu temu, '59, mislim u svibnju, možda čak prije nego sam se upisao u Kinoklub Beograd. Čini mi se da se projekt zvao "Disonance", dosta fini naslov, ali ne znam šta se iza toga krije, više se ničeg iz toga ne sjećam, to je onaj moj fenomen zaboravljanja.

Onda sam mislim '67. ili '68. poslao na natječaj u Zagreb projekt koji se zvao *Tragovi čovjeka*, tako se zove i jedan moj amaterski film iz Beograda, naslov je od jedne slike starog Ivančića. To je film o vremenu, o onim slikama-rebrima. Recimo, vlak ide panonskim pejzažom — i to je u filmu čitava jedna godina, a onda, 27. prosinca '73. — taj dan traje recimo pola sata. Samo tu je teško raditi scenarij, ja jedino mogu napraviti knjigu snimanja. Poslije je taj projekt otišao u drugi plan, ali sad bih na tome opet radio.

Bio bi to film o jednom danu jednog čovjeka u ovom gradu. Čovjek se ujutro budi, pere se, pa popije kavu, pa ode u grad, negdje ruča, vrati se, sluša nekakvu muziku, opet nekamo ode pa se opet vrati i tako dočeka noć, tako nekako... E sad, jedan dan jednog čovjeka, to se svima čini poznato i napravljeno. Kao u onom vicu o slikaru koji je išao uzeti neke boje na kredit u nekoj pariškoj trgovini, pa kaže — znate, ako mi možete dati na kredit nešto boja, ja bih napravio portret žene; a njemu govore — šta će vam portret žene, to je upravo jučer naslikao Degas...

Taj film, kako sad stoje stvari, vjerojatno bi se zvao "Vijenac paprika", po jednoj staroj kineskoj priči. Tu se otprilike kaže: imamo određenu količinu paprika i sve su jednako crvene i jednako velike, je li, paprike ko paprike, i onda imamo konac, a konac — ko konac, sasvim običan konac. Na taj konac natakne te paprike i dobijemo vijenac paprika. E sad, imamo vijenac paprika — ali što je taj vijenac paprika? Je li stvar u paprikama? Nije, paprike ko paprike. Pa jebi ga — stvar je u koncu! Nije, konac ko konac. I kaže se, ako otkriješ u čemu je vic, može se dogoditi da dođeš na prag saznanja.

PEDESET, DESET, JEDAN

Razgovor s autorom

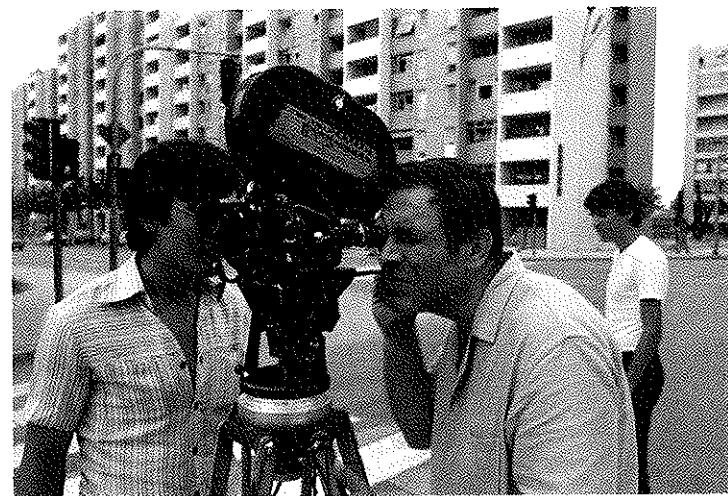
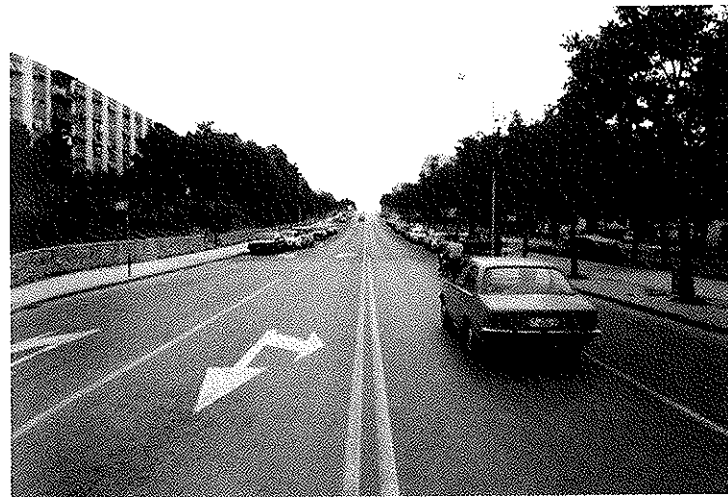
Split, 1980.

Dok sam radio amaterske filmove, ja sam tako snimao, snimao, snimao, pa kad sam došao do, šta ja znam — četrdeset dva, onda sam rekao, e, neću prestat do pedeset. Zašto baš pedeset? To je bio prvi broj koji mi je pao na pamet kada sam se sjetio da bi trebalo prestat. E sad, zašto je trebalo prestat? Zato što čovjek ne može snimati iste filmove. Ne može se snimiti bezbroj filmova ako hoćeš da film svaki put ima neki zadatak. U nekim filmovima zadaci su bili tako mali, tako minijturni, da se čak ne mogu nazvati zadacima, kamoli da se ti filmovi mogu nazvati filmovima. A bilo je i krupnijih zadataka. Žao mi je što neke amaterske filmove nisam poslije mogao snimiti uz bolje uvjete, recimo, žao mi je što *Život je lijep* nisam snimao uz profesionalne uvjete. Trebalo je dakle jednog trenutka reći — jebi ga, ljudi, dosta! Mislim, pedeset je pedeset.

E sad, zašto deset? Isto sam tako išao do šest, pa sam onda rekao — ako ću ikad raditi ili bar pokušati raditi ovaj cjelovečernji film, onda je sad otprilike vrijeme da se time počnem ozbiljnije baviti. Ako sad počnem, možda bih ga uz sve moguće povoljne uvjete mogao snimiti za jedno tri, četiri godine. E, ali ne mogu tek tako ni odustati od kratkog filma, zaista bih želio snimiti ovaj film iz jednog kadra i onaj film o kasapljenju broda i onaj film u interijeru. A onda, tu je i nekakva okrugla brojka — deset.

Mislim da je sasvim dovoljno napraviti jedan cjelovečernji film. Sasvim dovoljno.

Samo, ta igra brojeva zapravo ne stoji, jer između onih pedeset amaterskih filmova su neki filmovi drugih autora gdje sam surađivao. To je amaterski običaj da se svaka suradnja računa kao autorstvo, kao vlastito djelo. U profesionalnom filmu to se ne računa, recimo montaža, to je razlika profesionalnog i amaterskog filma. Po propozicijama amaterizma montaža je autorstvo, po profesionalnim nije. Kad bih računao sve profesionalne filmove gdje sam surađivao, već bi ih bilo više od deset. Ali to nije bitno, jednostavno, još se ne osjećam sposoban za veliki film, a rado bih snimao ove kratke.



Ivan Martinac na snimanju filma *Ljetni solsticij*, 1982.



POEZIJA
Razgovor s autorom
Split, 1980.

Drago mi je da sam prvu knjigu nazvao *Elipse*. Kao mlad čovjek shvatio sam da pišem o nekim vanjskim elementima: pošto su elipse putanje planeta, računam da je naslov dobro pogođen — to je nešto što se događa izvan čovjeka. Jasno, nisam onda ni mogao pisati o nečemu što je unutra, dublje.

Drugu knjigu koju sam pisao u vojsci nazvao sam *Alveole*. Imao sam kao mladić problema s bronhitisom i plućima, a alveole su plućni mjehurići. Oni su kružni za razliku od elipsa, i unutrašnji su. I taj mi se naslov sviđa.

Treća knjiga je *Patmos*. Tu sam htio da se raspravim sa nekim korijenima kršćanstva; napisao sam knjigu za koju mislim da je u isto vrijeme i religiozna i antireligiozna.

Sad su postojale *Elipse* i *Alveole*, ovo je bio *Patmos*. Ono su dva vokala, *E* i *A*, to su mekani naslovi, sad dolazi *P* kao čvrst naslov. Pa sam želio da se iduća knjiga opet spusti na *A*, htio sam pjesnički opus s tim dvostrukim vrhom. Nazvao sam četvrtu knjigu *Aura*. Izabrao sam riječ koja ima višestruko značenje — znači zrak, po toj je liniji sasvim čista, a u medicinskoj terminologiji znači osjećaj čistog zraka koj imaju padavičari. Pa sam onda napisao *Pohvale* i to je izjednačavanje ovog drugog vrha *P* sa *Patmosom*. Šesta knjiga koju sad pišem zove se *Anđeo iz Efeza*, tu je opet došlo *A*, ali s prelaskom u *E*. I to je zadnja stvar koju ću formirati kao knjigu. Onda mi ostaje vremena za pisanje nekih stvari bez pretenzija da se formiraju kao knjiga.

Kad smo već kod knjiga, ja sam bio u neprekidnoj oporbi sa svim pjesnicima s kojima sam komunicirao. Riječ je o ovom: pjesnici misle, ama baš svi, da je jedna pjesma zaokruženo djelo. Ja to ne mislim. Ja mislim da je knjiga zaokruženo djelo. Za mene je pjesma samo kadar, možda sekvenca. Ali nikako čitav film. A oni, ako im je jedna količina pjesama ušla u ovu knjigu, onda im je ona iduća količina pjesama druga knjiga. Ma kako, kad je recimo šesta pjesma iz drugog vica? Ja njima tumačim da treba formirati knjigu: ama baš nijedan to ne razumije. Njima su onih četrdeset ili pedeset pjesama koje su po redu napisane — jedna knjiga, idućih četrdeset ili pedeset — druga knjiga. Nijedan od njih ne montira knjigu. Dobro, prvu knjigu montirao sam kako-tako, ali druge su montirane totalno kako treba. Jer, za mene je knjiga zapravo zaokružena, samostalna tvorevina.

Jedna pjesma je naravno lijepa, zgodna i tako dalje, ali ne može se jedna pjesma izjednačiti s čitavom knjigom.

Kad smo kod ta dva vrha, *A* i *P*, ja strašno vjerujem u ovakve sitne detalje. Recimo, u filmu kao što je *Izlazak* postoji glavna, krupna struktura koju će svak vidjeti, a postoji niz sitnih detalja koje vjerojatno nitko neće vidjeti. Ako vidi — dobro vidi, ako ne vidi — ne vidi! Tako i ovo. Da ti ja nisam ispričao da su dva *A* jedan vrh a dva *P* drugi — ti *Alveole* i *Auru* nikad ne bi vezao po liniji *A*. Ni *Patmos* i *Pohvale* po liniji *P*. I ništa time ne bi izgubio, da se razumijemo, ali to je meni moja mala igra detalja. Fantastično, je li, sa stanovišta igre, ali *Anđeo iz Efeza* se ipak zove zbog toga što taj naslov ima i neke druge svoje odrednice, ne samog zbog *A* i *E*.

54 KOPANJE
Razgovor s autorom
Split, 1980.

Imao sam prije pet-šest godina neke gadne neuroze, pa su mi doktori rekli da bih trebao malo kopati. Pošto ja nemam zemlju, mislim, imam jedan komadić ali je daleko, nisam imao gdje kopati. Onda sam počeo raditi na *Filmskoj teci*. To je bilo kopanje. Kad već kopaš po papirima, onda nastojiš da iz toga nešto ispadne: kopati po zemlji možeš bez veze, ne moraš ništa ni zasaditi... E, u tom kopanju koje je bilo strahovit fizički napor došao sam do nečeg što me zadovoljilo — to je tehničko rješenje *Teke*. Nije mi se u enciklopedijama i filmografijama dopadalo to što su napravljene kao gotove knjige, smatrao sam da treba naći tehničko rješenje koje će nakon svakog imena režisera omogućiti šaranje, pisanje, brisanje i dodavanje. To je knjiga bez ikakvih autorskih primjesa, didaktička. Još nešto sam shvatio radeći na tome, naime da je filmska historiografija u cjelini puna grešaka. To me zaprepastilo. Godine rođenja pojedinih autora često se različito navode — po jednoj knjizi rođen je te, a po drugoj knjizi neke druge godine. Znači da film u svijesti tih pisaca još nema svoj dignitet. Tu su gomile grešaka. Onda, recimo, običnim zbrajanjem imena iz četiri enciklopedije dobio sam dvostruko veći broj imena: znači da u svakoj enciklopediji ima dvadeset do trideset posto različitih imena...

Drugi naslov je *Ivana Orleanska*, opet crnački posao. To je knjiga koju je trebalo napraviti bez obzira na cijenu, trebalo je imati volje i ljubavi da se to napravi jer je postojalo more tehničkih problema. Želio sam pretočiti jedan film u knjigu. Drago mi je što je to *Ivana* i što knjiga tako izgleda.

I sad su mi ostala još dva naslova. U jednoj knjizi išao bih na dvije tisuće filmskih špica — čisto didaktički — opet jedan gadan posao sličan *Teke*, samo drukčijeg oblika. Izabrao bih 2.000 naslova, s kompletnim špicama i dodatnim registrima redatelja, snimatelja i kompozitora, s tim da bi knjiga bila posvećena snimateljima: te osobe nikad nisu krive ako je film loš, a često su zaslužne što je dobar. Opet je tu problem podatka i egzaktosti: u četiri enciklopedije za isti film našao sam četiri potpuno različite špice, samo su naslov i režiser isti...

Kad kažem dvije hiljade naslova — znači da nisam išao na svoj izbor nego na izbor koji će skoro svakoga zadovoljiti. Da sam recimo išao na pet stotina filmova — to je moj izbor, da sam išao na hiljadu filmova — i to je moj izbor, a kad idem na dvije hiljade onda se tu nalazi svaki iole dobar film.

Prema tome, nije mi cilj da pravim nekakav vlastiti izbor nego da dam gomilu špica, za svakih film vrijedan pažnje. I to je teško ostvariti, izvori su neujednačeni i nepouzđani.

Još imam materijal, zapravo gomilu materijala za četvrtu knjigu, to radim već desetak godina, a to bi bili monolozi filmskih autora. To je sve materijal za čiju vjerodostojnost ja naravno ne garantiram, jer je prepisan iz različitih naših i stranih listova odnosno časopisa. To su, u originalu, obično bili intervjui, ali ja prepisujem samo ono što je iza dvotočke, što autor govori. Naravno, sve ovo sad treba pažljivo montirati u kontinuirane, cjelovite monologe.

To je sve, ne pada mi na pamet da bude peta knjiga.

NEVIDLJIVI LUK

Razgovor s autorom

Split, 1980.

Često mislim na jednu divnu kinesku priču, to je priča o gađanju nevidljivim lukom. Bio je, kažu, u nekom selu jedan mladić koji je strahovito dobro gađao lukom. Kad bi pustio strijelju, pogodio bi što je htio na dvije stotine metara. Bio je najbolji u selu, pa u pokrajini, na kraju u državi. I bio je zadovoljan što tako dobro gađa lukom. Onda su mu mudri ljudi rekli da na jednoj planini živi neki starac koji to još bolje radi. Mladić se uputi na tu planinu i nađe starca. Starac je sjedio na vrhu, na rubu jedne klisure i gledao u dolinu. Kada mu se mladić obratio, starac reče — znao sam da ćeš doći, pa kad si već došao da naučiš ovu vještinu, pokazat ću ti. Onda starac uperi pogled na jednu pticu u daljini i ptica padne. Ovo je, reče starac, gađanje nevidljivim lukom. Mladić je ostao kod starca deset godina i naučio gađati nevidljivim lukom. Vratio se s tom vještinom s planine, u svoje selo, ali nije više gađao. A svi su mu se rugali da je zaboravio gađati lukom.

Po toj priči, čini se da postoje dvije faze čovjekova djelovanja. Postoji najprije nekakvo naukovanje koje vodi izvanrednom korištenju nekih vještina, to je ovdje — kako naučiti gađati lukom bolje od drugih. Zatim postoji druga faza koja bi se u ovom slučaju mogla zvati — kako naučiti ne gađati lukom, pa i to raditi bolje od ostalih. Drugim riječima, treba dosegnuti određenu svijest o sebi, samosvijest, što bi značilo onaj unutarnji stupanj na kojem otpada potreba da se iz dana u dan iznova dokazuješ.

E sad, prebačeno u medij ovog posla kojim se bavimo, što bi to značilo? Značilo bi da je prva faza — učiti kako se rade filmovi; druga faza — dobro raditi filmove; treća faza — ne raditi više filmove. To je velika dilema, teško ju je razriješiti. Kad bi svi koji rade filmove dosegnuli tu idealnu fazu kad više ne treba snimati — onda ne bi bilo filmova. Dakle, to je savršena faza za pojedinaca, samo je nevolja u tome što je takav stav izvjestan gubitak za ostale. Pojavljuje se fenomen zajedništva.

To ispunjavanje samosvijesti, to je fino zadovoljstvo — kad osjetiš da tebi više nije potrebno da se dokazuješ. Mudro je što priča govori — da su najvrednija čovjekova saznanja i dostignuća u njemu samom, nevidljiva. Ali linijom te privatne samosvijesti gubi se kontakt s drugima. I tu je dilema. Ja ne znam zapravo: vjerojatno jednog dana treba prestati, ne prerano. Dilema je što to privatno sazrijevanje, podizanje nekih intimnih visina, dosezanje konačne samosvijesti — dovodi do sukoba te samosvijesti s onim

prvobitnim fazama i manifestacijama koje su omogućavale kontakte. To je dilema cijele priče.

A priča je lijepa, samo, to je priča iz drugog svijeta. Zapadna kultura ima neke svoje parametre. Jer, lijepe su i one jednostavne priče, kao kad pitaju Forda: Tko ste vi? A on kaže: "Ja sam John Ford, snimam vesterne!" Jedna Francuskinja tvrdi da je bila prisutna kad je umirao i da su mu zadnje riječi bile: "Gotovo je, više neću moći snimati filmove." I to je fina priča. Naučio je raditi filmove i mislio ih je raditi do kraja.

E sad, da je čovjek sam, vjerojatno bi mu bilo svejedno da li snima ili ne, snimao bi dok ne upozna vlastite snage i mogućnosti, prestao bi snimati kad bi ih spoznao, kad bi, dakle, za njega sama postalo besmisleno snimati.

Tako sam ja neko vrijeme igrao preferans u idealnoj klapi, pa smo poslije pet-šest godina došli u fazu kad smo samo licitirali, a nismo odigrali partiju. Dakle, samo smo licitirali, rekli smo sve što smo imali reći — da li je kontra, nije li kontra i tako dalje — i onda smo okretali karte. Zašto? Zato jer bi odigravanje bilo gubljenje vremena: mjesecima mi više nismo mogli pogriješiti u odigravanju. Zato smo izbacili odigravanje. Jasno, tako se preferans obično ne igra. Ako ga igraju diletanti ili oni koji manje znaju, oni najprije prođu sve pretfaze — licitacije i tako dalje, a onda dolazi ono najvažnije, a to je da li će netko pogriješiti. Ako znaš da ne možeš pogriješiti, ni ti ni tvoji partneri, onda uopće nema smisla da odigravaš.

Dakle, da je čovjek sam — pa kad bi došao do pune samosvijesti o nekom svom umijeću — onda više stvarno ne bi imalo smisla da to pravi, je l'? Recimo, ja sam sad dokraja zamislio svoj sljedeći film, *Izgnanstvo*, pa ako znam kako taj film mora izgledati i siguran sam da će tako i izgledati, ako mogućnost greške ne postoji ili je zanemarljiva — onda nemam razloga da ga snimam, već imam određeno zadovoljstvo kao da sam ga snimio. E, ali sad dolazi ta istina da čovjek nije sam. I čovjek zaista na ovom planetu nije sam. U slučaju našeg medija i posla, to znači — publika.

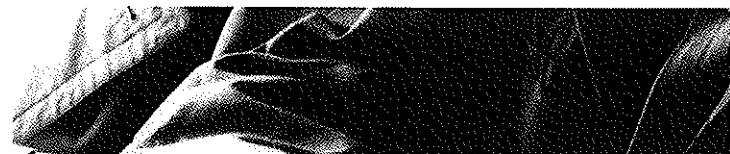
POTREBA ZA FILMOM

Razgovor s autorom Split, 1980.

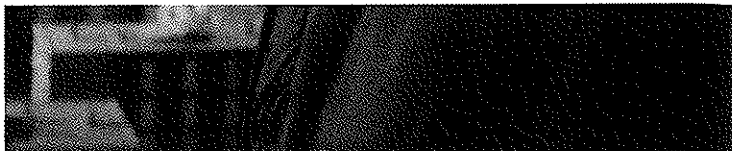
Filmski i ostali autori, ali prvenstveno filmski, izrekli su oko fenomena publike mnogo bljuvotina. Ne znam je li to stjecaj okolnosti ili navika ili nešto drugo — gledao sam i slušao što ljudi kažu, u novinama i na televiziji, i sad, najzanimljivije je da svi namjerno najprije pokreću taj odnos autora i publike. Pokreće ga sam autor ili onaj koji ga pita, ali svi više-manje govore isto. Kao, oni snimaju filmove za publiku, pa im je drago, recimo, da je ovaj film gledalo milijun ili dva milijuna ljudi. Ali ako se čovjek malo dublje pozabavi tim takozvanim *fenomenom publike*, onda shvati da se ne može raditi za nekakvu publiku *en gros*. Ne mislim da sam ja pametniji od drugih, smatram da sve to i drugi znaju, pa zašto onda drukčije govore? Jasno je da je film besmisleno snimati za sebe — jer ga onda i ne moraš snimiti, možeš ga napraviti u sebi, možeš pucati nevidljivom kamerom. Ali, s druge strane, autor ne pravi film za publiku s velikim *P*, nego je filmsko djelo nešto drugo. E, onda sam ja rekao da je filmsko djelo, zapravo bilo koje umjetničko djelo, svojevrsan antibiotik. Filmsko djelo upućuje se onima kojima je potrebno.

Na primjer, ako imaš gripu, nitko ti neće dati Ciporex, jer Ciporex je skupiji antibiotik. Ako imaš gripu, dat će ti Aspirin. Ciporex će ti dati ukoliko imaš bolest koja traži Ciporex. Ako ti imaš potrebu za filmom — treba ti dati film, ako nemaš potrebu za filmom, treba ti zabraniti da gledaš filmove. Za ljude koji imaju potrebu za filmom, kojima film pomaže, koje film drži u životu — za te se ljude snimaju filmovi.

Pedeset osme ili devete, u Beogradu, na tehničkom fakultetu, nas trojica ili četvorica napravili smo skupnu izložbu fotografija. Ja sam imao neke čudne fotografije iz nekih čudnih interijera, jedan kolega imao je neke aktove, drugi je imao neke druge fotografije općeg tipa, znam da su studenti marširali kroz izložbenu dvoranu i da su se naravno najviše zadržavali pred tim aktovima, pa onda pred onim fotografijama općeg tipa, a pred ovim mojim idiotskim interijerima gotovo se nitko nije zadržavao. Onda su mi ljudi govorili — pa jebi ga, snimaš neke fotografije pred kojima se nitko ne zadržava, prema tome te fotografije nemaju svrhe. A jednog jutra, ovo nije izmišljeno, ovo je stvarno tako, došao je jedan čovjek, prošišao preko ostalih fotografija, uzeo stolac i sjedio ispred onih mojih fotografija cijelo jutro, pa je došao sutra, pa je sjedio opet cijelo jutro. I meni je to bilo dovoljno.



Ivan Martinac
i Ante Verzotti
u Veneciji, na putu
za Hyères, 1984.



57

GRADITELJSTVO Razgovor s autorom Split, 1980.

Iako sam završio arhitekturu i zarađivao kruh pod firmom inženjera arhitekture, nisam se odlučio za projektiranje nego za izvođenje. Jedan razlog za to je to što mislim da je vrlo teško, kao kreativac, prazniti se na dva područja, a da je nemoguće prazniti se i na trećem području. Drugi je razlog taj što sam smatrao da arhitektura nema dovoljno elemenata umjetničkog djela, možda čak ni pedeset posto. Unutrašnji, vlastiti pejzaži ne mogu se ispovijedati kroz arhitektonski produkt.

Europska arhitektura vrhunce je doživjela u romanici i gotici. A znamo da su i romanička i gotička arhitektura u načelu bile anonimne. Zašto? Zato što tom majstoru ili meštru nije bilo važno je li on umjetnik i autor ili nije, oni su naprosto bili majstori svog posla. Nisu se potpisivali jer im to nije bilo potrebno. A nije bilo potrebno jer je postojala jedna opća duhovna nadgradnja u koju su se uklapali. Svi su bili dio te nadgradnje, pa se ni problemi stila nisu postavljali: zdanje je išlo u visinu potpuno homogeno, katedrale su rasle kroz generacije, a da se nije pojavljivala nikakva razlika stilova. Nije zapravo bilo *umjetnika i onih drugih*, bilo je majstora ili meštara u svom poslu, i tako u svakom poslu. E, meštar — to je meni strašno draga riječ. Recimo, ja sam radio deset godina kao inženjer na gradilištu i najdraže mi je bilo kad su me ljudi zvali — meštre! Jebeš ti to, svak može biti inženjer. Svako gradilište ima nekoliko inženjera, to su inženjeri koji imaju diplomu. Tu ima dobrih i loših. I kad ti jedan visokokvalificiran tesar ili zidar kaže — družu inženjeru, s tim ti nije rekao ništa. S tim ti je samo ponovio ono što ti piše na diplomi. I ti ne znaš je li on misli da si ti dobar ili loš inženjer. Ali kad ti kaže — meštre, a ti si inženjer, onda si ti za njega meštar-inženjer. Zapravo svi stari majstori koji su gradili su bili meštri, nisu mislili da su umjetnici, bili su majstori. Arhitekt je tu bio meštar, znači čovjek koji se dobro razumije u kamen i druge materijale, koji je dobar prenosnik one opće ideje putem tih materijala. Ima još nešto u vezi te zajedničke duhovne nadgradnje, uzmimo Korčulu ili neki drugi stari grad. Nisu ta sva zdanja radili meštri. Meštar je radio crkvu, centralno zdanje, možda još nešto. Ali cijeli grad, gradić kao takav, radili su u pojedinim elementima građani — ali su i oni radili u ime jedne, zajedničke ideje. Zato tu nema kiksa, u staroj Korčuli, Dubrovniku ili Trogiru. Nema kiksa, jer su svi oni radili na istoj *platformi*. Pa i taj građanin, kad je radio svoju kuću, nije mogao pogriješiti.

Tu opću zajedničku ideju život, mikrokozmos, u potpunosti je usvojio. Jer ako je mikrokozmos ne usvojio, onda se nijedna ideja ne može primijeniti. Vidimo danas dalmatinsku obalu, recimo od Splita do Makarske ili do Primoštena, čemu slične ta mala zdanja, vidimo u krugu Splita i drugih gradova na što slične ta mala pojedinačna zdanja. To su, naravno, male rugobe, ali rugobe zbog toga što sad pojedinac uz pomoć ili bez pomoći nekakva *umjetnika* ne gradi u ime neke više ideje, nego gradi za svoje svakodnevne potrebe, a svakodnevne potrebe svih tih pojedinaca su drugačije i odatle ispadaju heterogena, rugobna zdanja. Dakle, arhitektura je bila časno zanimanje u vrijeme kad je bila element jedne ideje višeg stupnja. Skup arhitektonskih djela u stvari je lice jednog mikrokozmosa, lice jedne zaokružene civilizacije. A čovjek koji je nekad stvarao to lice zemlje bio je meštar koji je svojim materijalima baratao kao što su neki drugi meštari baratali nekim drugim materijalima.

Sad moram povući razliku između takozvanoga projektiranja i takozvanog graditeljstva. Ja sam dugo godina radio kao arhitekt-izvođač objekata, mogu reći da sam to radio iz dva razloga. Prvo, odmah sam se odlučio za praktičnu stranu graditeljstva, za građenje kao takvo, odnosno za izvođenje objekata. To me strašno privlačilo. Drago mi je gledati objekt kako raste od temelja do krova. Zatim mi je drago gledati objekt kako se finalizira, kako se uljepšava, kako postaje prikladan za stanovanje. Najdraže mi je bilo gledati ljude kako se useljavaju. U toj mojoj graditeljskoj karijeri podigao sam oko tri i pol tisuće stanova i gotovo uvijek sam bio prisutan prilikom useljavanja tih objekata. Mislim, lijepo je gledati kako se ljudi naseljavaju, graditeljstvo je fino zanimanje, jer dodiruje jednu od bitnih ljudskih potreba — potrebu za nastambom. Čovjek je od početka osjećao potrebu da ima krov nad glavom, i lijepo se baviti podizanjem nastambi za ljude. A što se tiče sama projektiranja, mislim da bih, ako mi se ukaže prilika, isprojektirao recimo svoju vlastitu nastambu, i to bi bilo sasvim dovoljno.

Ima još jedan razlog zašto sam se bavio graditeljstvo, građenjem, to je moja potreba za otkupljenjem. Recimo, upoznao sam u životu mnogo ljudi koji su za sebe govorili da su pjesnici ili filmski režiseri. I oni su spremni da sa tim zvanjem umru. Ja nisam mogao pristati na to. Pisao sam, pišem i pisat ću pjesme, režirao sam, režiram i nadam se da ću režirati filmove, ali sam sebi ovako rekao: dobro, a šta ako sam pisao pizdarije? Šta ako sam snimio sranja? Ja se nisam otkupio. To pomalo smiješno zvuči, ne treba uzeti bukvalno, ali, u svakom trenutku, u jednom trenutku svog života, možda mogu sebi reći da sam eto izgradio tri i pol tisuće ljudskih nastambi. Kad sam počeo raditi na tom polju, ja sam znao da mi je ta faza potrebna, da ne mogu svoj život zamisliti bez te faze. Ako je ono ostalo dobro — ono je bez sumnje dovoljno dobro za jedan ljudski život, ali ako to nije dobro — ona je taj život bio potpuno isprazan, ja bih rekao — neotkupljen. Život, to nisu samo nekakvi sadržaji kao što je bavljenje filmom, pisanje i tako dalje, postoji jedan ukupni, dublji smisao tog života. To bi čovjeku moralo biti na prvom mjestu, a onda neke druge, pojedine djelatnosti — na drugom, trećem, četvrtom i nekim drugim mjetima. Rođenje — to je nešto važno, odgovorno. Što je to smrt, to naravno ne znam. Da li smrt postoji u obliku kako je sada zamišljamo, ni to ne znamo, pa nam je fenomen rođenja unekoliko bliži, iako nismo sigurni ni šta je to. Dakle,

ljudsko biće dolazi na svijet, rođeno je, izletjelo iz utrobe drugog bića — i to rođenje je nekakav dar, ne znam kakav i ne znam čiji, ali ipak nam je to dano, izlazimo u svijet kroz jedna čudna vrata. Oni raznorazni otvori u mojim filmovima, ona vrata, prolazi, prozori — možda je to u stvari taj fenomen rođenja, opsesija utrobe. Izlazimo u svijet, pa ako je to dar — a jest dar, onda bi se morali ponašati kao časni ljudi, što znači na dar odvratiti darom. Jer, kakav bi to bio čovjek kojemu bi za rođendan stalno nosili darove, a on ne bi nikad nosio darove na tuđe rođendane. Znači, morali biste se ponašati kao časni ljudi i odužiti se za taj akt rođenja. A to znači, je li, da ne možemo živjeti kao bilmezi, moramo naći neku stvar koju, makar uvjetno zovemo korisnom. To je taj fenomen otkupljenja.

SLIKANJE

Razgovor s autorom

Split, 1980.

Ako budem stigao ostariti, vidim sebe kako počinjem slikati. Čini mi se da je to krasno zanimanje za stare ljude. Mislim na stare ljude određenog tipa, na one koji stare na dobar način. Recimo, ne stare dobro ljudi koji prave plastičnu operaciju: treba imati lice u skladu s vlastitom duhovnom atmosferom. Sebe, mislim čovjeka koji se bavio filmom i poezijom, kad bih ostario — vidim kao slikara. Nisam promijenio mišljenje o slikarstvu — mislim da je to siatka stvar, slatka neobavezna stvar. Ali ja sam se strahovito iscrpljivao u filmu i u poeziji, jer sam sebi postavljao strahovite namete. Nije svejedno kakve filmove radiš i kakve pjesme pišeš. Pizdunske, parolaške pjesme i pizdunske filmove možeš raditi na tone. Ali ako sebi iz filma u film i iz pjesme u pjesmu zadaješ nove zadatke, teške, onda takva djelatnost iscrpi. I onda vidim sebe kako miješam bojice, razumiješ, stavljam tako nekakve bojice na platno, i to će vjerojatno biti fina platna koja će u nekakvim prostorima izgledati vrlo, vrlo fino. Slika ima svoju konačnu misao tek u jednom određenom ambijentu, ja bih mogao napraviti sliku, vrlo skladnih boja, koja bi fino stajala u nekakvu ambijentu, a ja bih, ovako kao neki čikica, u nekakvoj prostoriji s nekakvim platnima, s guštom razgovarao s nekakvim tipovima. Onda bi oni rekli: "Oooo, to je on naslikao!" U povodu slika možeš voditi nježnije razgovore nego u vezi s nekim filmom, u vezi s filmom moraš se samo svadati u božju mater. Meni će vjerojatno biti visok tlak, i onda bih ja počeo slikati, jer, znaš, slikari, poštovaoci slikarstva, pa ti pasionirani skupljači slika, to su sve fini ljudi. Onda će reći: "Aaaa, ova ljubičata boja...", onda ću ja misliti u sebi — ma idi u kurac i ti i ljubičasta boja, to je toliko jednostavno, je l'? Ali tu bi se vodili fini razgovori, zgodni za stare ljude i tako, mislim da bih volio ostariti da imam neki mali atelje. Sviđaju mi se u tim ateljeima oni daščani podovi, pa ono kako bacaš čike po podu — nema pepeljara i tih pizdarija — onda to polijevas vodom, pa meteš onim čvrstim metlama, i tako, pa oni štafelaji mi se sviđaju, onda slike koje su okrenute zidu — pa kao jednu pokažeš... Ja gledam slikarstvo ne samo kao platno, nego kao ambijentalni doživljaj, doživljaj ateljea skupa s platnom. Dvadeset posto te slikarske aktivnosti slikanje je platna. Mislim da je to fina stvar.

Prije nekoliko godina, '74, napravio sam na listu papira shemu za svojih prvih dvanaest slika. Bili bi to mali formati, recimo 40 x 40, s elementima

od obrađenog drva, dakle, bile bi slike djelomično u prostoru, poslije obojene pojedinim elementima. Nekakvo trodimenzionalno slikarstvo. Interesantno bi bilo izložiti svih dvanaest stvari — ne znam da li se to može zvati slika. Naslovi bi bili "Hrvatski pejzaž broj 1", "Hrvatski pejzaž broj 2", "Hrvatski pejzaž broj 3", sve do dvanaest. Postojala je jedna crta koja razdvaja nebo i kopno. Na kopnu su bile aglomeracije kućica, a na nebu sunce. Crta između neba i kopna na svakoj slici se micala, prema gore ili prema dolje — više se ne sjećam, krug sunca povećavao se ili smanjivao, broj je kućica opadao. Sve bi to trebalo fino napraviti na tokarskom stolu, radio bih te male kućice, onda bih sve to obojio, i tako sve skupa izložio.

BERLINSKA PJESMA

Georga Heyma Renéu Charu*

Pohvale, zbirka u rukopisu, 1980.

Gotovo nezamjetljiv
 udišem izvanjski muk
 izdišem unutarnji
 misleći pri tome
 kako će već sutra
 ili prekosutra
 nečija nenavist
 dovršiti ovu priču koju sam započeo
 i kako poslije mene neće ostati ništa
 Uboga stvar

Konji natovareni gipsanim poprsjima
 prelaze rijeku Havel
 Krijesnice pršte
 Jabučnjak iskri dolinom
 Jedan
 posve sitni i smiješni
 Filip August
 iskače
 iz tintarnice
 hvaleći
 ritam
 pokret
 igru
 Neiscrpno boštvo romaničkog pletera

Četrnaest je tjedana minulo od one užasne studeni
 a čavke iz ulice Weihburg
 još nadlijeću dimnjak zgrade
 što kolijevkom bune često je nazivah
 katkad domovinom

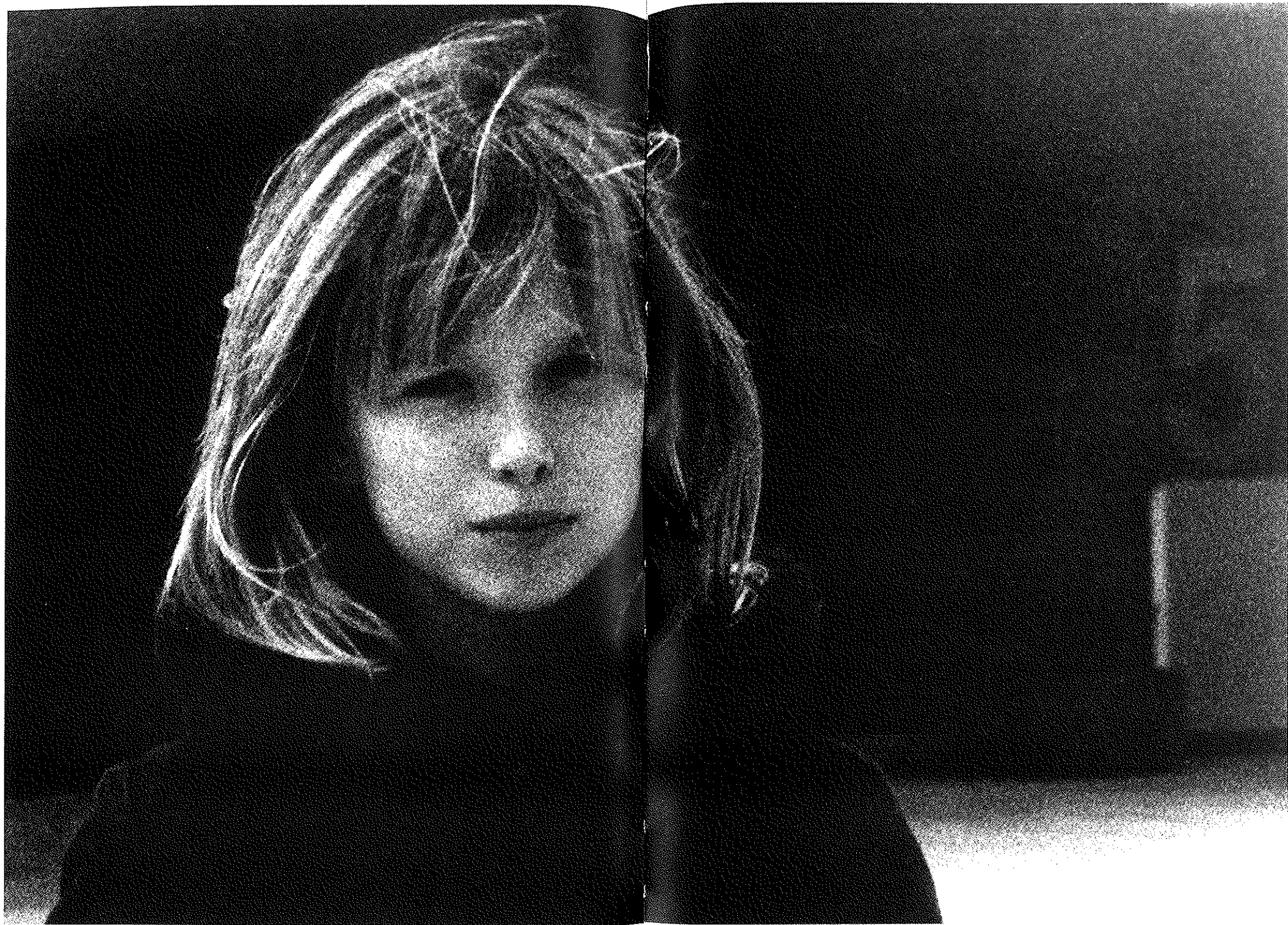
Uzimljem nož
 Oklijevajući režem grudu blata
 unaprijed razočaran onim što ću naći
 kad gle:
 Pod sječivom izlijeće leptir
 s čudesnom pjegom od živih dragulja

* Njemački pjesnik Georg Heym utopio se kad se sklizao na zaleđenoj rijeci Havel blizu Berlina 16. siječnja 1912. Francuski pjesnik René Char rođen je u Isle-sur-Sorgueu 4. lipnja 1907.

KRAJ

Razgovor s autorom
Split, 1980.

Molio bih te da ovu knjigu nazoveš ne *Ivan Martinac*, jer svaka budala ima ime i prezime, nego da knjigu nazoveš *Martinac*. Mene nitko ne zove Ivan Martinac, mene svi zovu Martinac, mene su i cure zvale Martinac. A ne Ivan.









otvarjeno u "Profilu", 1993.
 NEDELJNA DALMACIJA

Sva sedmorica su članovi
 KINO KLUBA SPUT

Radimir Mitrović "Hepening"
 Nosili 23. 10. 1989.

Rajski vrt

← 49a →

Učini, Gospodine, da budemo primljeni
 u tvoj vrt:
 Zdravko Mustać, Branko Kroló, Slaven Rejla,
 Dasen Štambuk, Petar Fradelić, Boris Poljak
 i ja,
 svi mi, koji smo 23. listopada 89. nosili
 suhu trešnju (križ)
 od Čopove ulice do ulice Petra Krešimira,
 hrvatskog kralja.

PROFIL
 21/A

SA CRNIM
 RUKAVI

...
 Iz knjige pjesama "Ulazak u Jeruzalem"
 (1992. em)

fotografirao: JADRAN BABIĆ
 fotografirano (slučajno)
 33 FOTOGRAFIJE

Ivan Martinac

Ivan Martinac (Split, 1938 — Split, 2005) osnovnu školu i gimnaziju pohađa u rodnom gradu, Arhitektonski odjel Arhitektonsko-gradevinsko-geodetskog fakulteta u Zagrebu (1955-58) te Arhitektonski fakultet u Beogradu (1958-61), gdje i diplomira. Od 1958. piše pjesme i scenarije, od 1959. montira, a od 1960. režira filmove. Realizirao je 71 kratkometražni i jedan dugometražni film te objavio 12 knjiga. Majstorom neprofесиjskog (amaterskog) filma proglašen je 1964. Bio je član Hrvatskog društva filmskih djelatnika, Društva hrvatskih književnika, Hrvatskog društva likovnih umjetnika, Hrvatskog novinarskog društva i Udruženja hrvatskih arhitekata.

Izabrana filmografija: *Preludij*, 1960; *Trakavica*, 1960; *Avantira, moja gospoda*, 1960; *Meštrović (egzaltacija materije)*, 1960; *Tragovi čovjeka*, 1961; *Monolog o Splitu*, 1961-62; *Rondo*, 1962; *Lice*, 1962; *Aura*, 1963; *Abbadon*, 1964; *Armagedon ili kraj*, 1964; *Mrtvi dan*, 1965; *Amindra*, 1965; *Podne*, 1966; *Život je lijep*, 1966; *Fokus*, 1967; *I'm Mad*, 1967; *Atelier Dioklecijan*, 1967; *Sve ili ništa*, 1968; *Postludij*, 1968; *Poslijepodne na putu za Emaus*, 1968; *Ubrzanje*, 1968; *Uska vrata*, 1968-74; *Most*, 1977; *Izlazak*, 1978; *Izgnanstvo*, 1979-81; *Sve ili ništa*, 1982; *Ljetni solsticij*, 1982; *Kuća na pijesku* (cjelovečernji igrani film), 1984-85; *Lutke*, 1987; *Grad u sivom*, 1992.

Knjige: *Elipse* (pjesme), Novi Sad: 1962; *Alveole* (pjesme), Split: 1968; *Patmos* (pjesme), Split: 1970; *Aura* (pjesme), Split: 1975; *Filmska teka* (filmografija jugoslavenskih i svjetskih redatelja), Split: 1977; *Stradanje Ivane Orleanske* ("rekonstrukcija" filma C. Th. Dreyera), Split: 1980; *Pohvale* (pjesme), Split, 1981; *Pisma Teofilu* (pjesme), Split: 1985; *Obratun za studeni* (zbirka dokumenata Jakova Martinca), Split: 1991; *Ulazak u Jeruzalem* (pjesme), Split: 1992; *Ljubav i ništa* (izabrane pjesme 1962-1992), Split: 1997; *Čuvari kripte* (dramski collage po Beckettu), Split: 1998.

Ranko Munitić

Ranko Munitić (Zagreb, 1945 — Beograd, 2009), filmski kritičar, teoretičar, povjesničar i sineast. Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1962. objavljuje filmske kritike i eseje u najvažnijim novinama i časopisima na području bivše Jugoslavije. Početkom 1960-ih godina dramaturg je u Studiju za crtani film Zagreb filma. Prema vlastitom scenariju režirao je dokumentarni film *Putujući kino* (1964). Samostalno ili u suradnji napisao je više scenarija za crtane filmove (npr. *Rampa*, 1966, I. Kušanića, *Mala sirena i Pauk*, oba 1969, A. Marksa i V. Jutriše, te *Vrijeme vampira*, 1971, N. Majdaka).

Objavio je više knjiga u kojima se posebno bavi fantastikom (*Fantastika na ekranu I-III*, Beograd 1971-73; *Alica na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Beograd 1986), dokumentarnim filmom (*O dokumentarnom filmu*, Zagreb/Beograd 1975; *Dokumentarni film da ili ne?*, Beograd 1982), jugoslavenskom kinematografijom (*Te slatke filmske laže*, Beograd 1977; *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split 1982; *Tucanje dinosaura*, Split 1984; *Pavle Vuisić*, Niš 1985) i animiranim filmom (*O animaciji*, Beograd 1973; *Dežela animiranih čudes*, Ljubljana 1976; *Kinematografska animacija u Jugoslaviji*, Beograd 1979; *Zagrebački krug crtanog filma I-IV*, Zagreb 1978-86) i dr. Osobito se ističe *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (Zagreb/Beograd 1982), u svjetskim razmjerima jedinstvena studija posvećena teoriji i estetici kinematografske animacije.

Izdavač:
Hrvatski filmski savez
Croatian Film Association
Zagreb, Tuškanac 1
www.hfs.hr

Za izdavača:
Vera Robić-Škarica

Urednica Naklade
Hrvatskog filmskog saveza:
Diana Nenadić

Izdavanje ove knjige omogućeno je
financijskom potporom Ministarstva
kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog
audiovizualnog centra, Gradskog
ureda za kulturu grada Zagreba i
Službe za kulturu grada Splita.

Ranko Munitić
MARTINAC
© HFS 2011.

Edicija: Autori br. 2

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Oprema:
Mileusić + Serdarević

Tisak:
Intergrafika, Zagreb

Naklada:
500 primjeraka

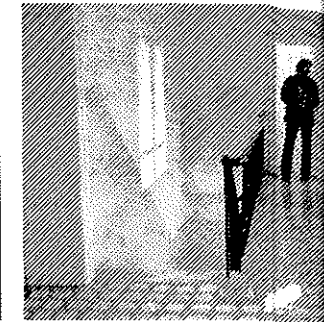
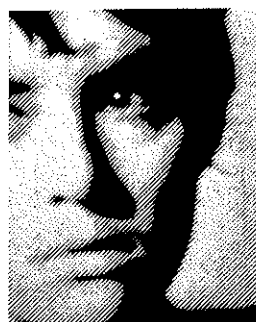
Zagreb, srpanj 2011.

CIP zapis dostupan u računalnome
katalogu Nacionalne i sveučilišne knjiž-
nice u Zagrebu pod brojem 775030

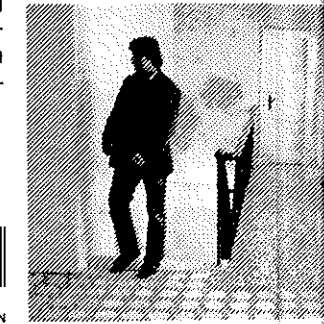
ISBN 978-953-7033-33-3

F OOK US

DVD, 7"12"



Rukopis iz kojega je nastala ova knjiga, zbog nekih maglovitih razloga, odležao je u raznim ladicama punih trideset godina i tako uspio nadživjeti obojicu svojih aktera. Dovršen 1981, zasnovan je na razgovoru koji je njegov autor, filmski kritičar i publicist Ranko Munitić, godinu prije i namjenski, vodio sa splitskim majstorom eksperimentalnog filma i pjesnikom Ivanom Martinćem. Munitić je dijalog pretvorio u niz Martinćevih monologa koji slijedi putanju njegova života, školovanja, stvaranja i mišljenja, a u njega umetnuo Martinćeve tekstove, pjesme, sinopsise, dotad realiziranu filmografiju, dokumente... Tako je nastao mozaičan portret osebujnog umjetnika i intelektualca iz "mediteranskoga kruga", koji je istodobno svjedočanstvo o kulturnom prostoru i (povijesnom i umjetničkom) vremenu u kojem je njegova fascinacija filmom nastajala i rasla.



Hrvatski
filmski savez
Croatian Film
Association



9 789537 033330 | 150 KN

